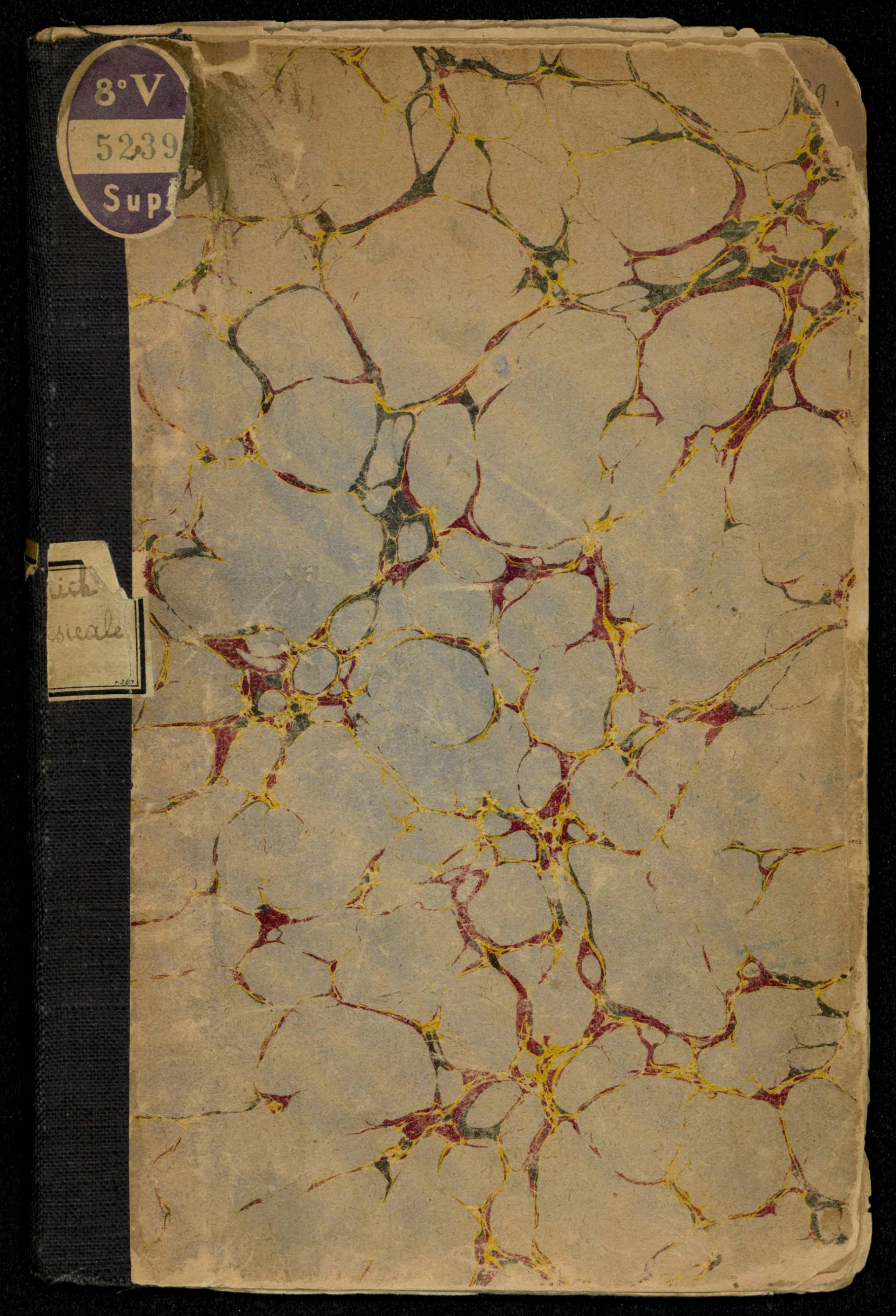

8° V
5239
Sup
...ich
...sicale

THÉORIE MUSICALE

PAR

ADOLPHE DIETRICH (O. I. ✪)

Professeur d'Harmonie et de Piano au Conservatoire de Dijon



DIJON
IMPRIMERIE JOBARD
Place Darcy, 9

1910

THÉORIE MUSICALE

PAR

ADOLPHE DIETRICH (O. I. ✿)

Professeur d'Harmonie et de Piano au Conservatoire de Dijon





DIJON

IMPRIMERIE JOBARD

Place Darcy, 9

—

1910

INTRODUCTION

En écrivant cette Théorie musicale, j'ai voulu simplement résumer les cours que je fais au Conservatoire et tâcher de les rendre d'une compréhension facile autant que possible.

Je sais, par expérience, que l'élève n'a pas de goût pour les axiomes, malgré leur évidente vérité; il attend surtout une explication dont les termes sont à sa portée et n'empruntent pas trop les mots scientifiques.

Connaissant l'importance du programme dans les études, j'ai fait mon possible pour qu'une question en amène logiquement une autre et que la première qu'on vient d'étudier serve à comprendre la suivante.

Cette Théorie étant destinée aux cours supérieurs que je professe, il est indispensable que l'élève soit un peu avancé pour la comprendre, ou tout au moins en tirer le meilleur profit.

J'ai procédé généralement, dans mes explications, par demande et par réponse, ce qui détermine un peu le rôle du professeur et force l'élève à étudier les réponses. J'ai ajouté à ce travail un certain nombre

de questions supplémentaires que j'ai classées par groupe pour servir à des compositions écrites, et j'y ai souvent modifié les termes de la théorie, de façon que l'élève soit obligé de raisonner la question et non se contenter d'un mot à mot qu'il aurait retenu.

Mon but, en enseignant, a toujours été de faire des musiciens et non pas seulement des exécutants ; et je pense que le *musicien* n'est véritablement digne de ce nom que lorsqu'il aime son art assez pour l'étudier dans toutes ses manifestations. La pratique d'un instrument de musique, à quelque degré de virtuosité que l'on atteigne, n'est qu'un des côtés de l'art ; il faut lui ajouter la *science*, qui repose sur la théorie et l'harmonie.

Ces deux branches, qui sont solidaires l'une de l'autre, sont le corollaire indispensable de la *virtuosité* et seules elles peuvent l'entourer d'une auréole de lumière et de poésie.

A. DIETRICH,

PROFESSEUR D'HARMONIE ET DE PIANO
AU CONSERVATOIRE DE DIJON
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.

ÉCHELLE MUSICALE

D. *Qu'entendez-vous par échelle musicale ?*

R. L'échelle musicale est l'ensemble des sons musicaux appréciables à l'oreille et disposés du grave à l'aigu par ordre de demi-tons.

D. *En combien de parties se divise l'échelle musicale ?*

R. En trois parties qui sont : le grave, le médium et l'aigu. Ces trois subdivisions s'appellent également registres.

D. *De quelles manières peuvent différer les sons entre eux ?*

R. De quatre manières qui sont :

1° L'intensité, c'est-à-dire l'ampleur plus ou moins grande des vibrations qui produisent le son ;

2° Le timbre, c'est-à-dire la qualité d'une voix ou d'un instrument, qui permet de ne pas les confondre avec une autre voix ou un autre instrument ;

3° La durée, c'est-à-dire le plus ou moins de prolongation d'un son ;

4° L'intonation, c'est-à-dire le degré de hauteur du son dans l'échelle musicale.

Cette dernière manière de distinguer les sons est la plus importante, car en musique la science harmonique n'a d'autre base que les rapports des différents sons entre eux.

D. *Quel est le terme de comparaison établi en musique pour calculer le nombre de vibrations d'un son ?*

R. C'est le diapason, petit instrument qui produit la note *la* sur le deuxième interligne de la clef de *sol* et dont le nombre de vibrations est de 870 à la seconde.

D. *Qu'est-ce que le rythme ?*

R. C'est l'ordre établi dans la ponctuation musicale. Cet ordre est déterminé :

1° Par la mesure ;

2° Par l'accent périodique donné aux notes ;

3° Par leur nombre ;

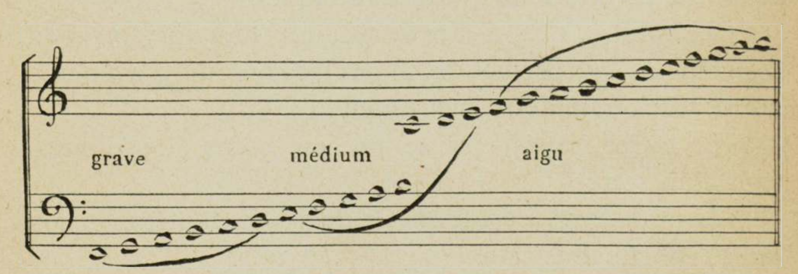
4° Par leur symétrie.

Nota. — La syncope et le contre-temps sont deux formes rythmiques très importantes.

Par extension, le rythme comprend encore les proportions qu'on donne aux différentes parties de la période musicale.

ÉTENDUE DE L'ÉCHELLE

En partant du grave à l'aigu, l'échelle musicale peut contenir environ vingt-cinq notes diatoniques pour les voix (hommes et femmes).



Cette étendue serait plus considérable dans les instruments, si l'on partait, par exemple, de la contrebasse à la petite flûte.

De même que si l'on comptait tous les degrés chromatiques, le nombre des sons de l'échelle serait bien plus grand qu'en diatonique.

D. *Comment est produit le son ?*

R. Par les vibrations d'un corps sonore.

D. *Quel est le nombre de vibrations par seconde du* la *du diapason ?*

R. Il est de 870.

D. *Dans quelles conditions le nombre de vibrations est-il plus grand ou plus petit ?*

R. Il est plus grand quand on va du grave à l'aigu, et plus petit de l'aigu au grave.

Ainsi l'on peut partir d'une note grave n'ayant que 54 vibrations à la seconde et aboutir à une note aiguë qui en aurait 6,960 dans le même temps.

D. *Deux notes à l'unisson ont-elles le même nombre de vibrations ?*

R. Oui, mais elles peuvent varier de timbre et d'intensité.

D. *La voix ne produit-elle que des sons musicaux ?*

R. Non, car le cri et le langage ne sont pas des sons qui puissent se classer.

NOTA. — Parmi les instruments, la grosse caisse, le tambour, les castagnettes ne produisent pas des sons musicaux.

NOTATION MUSICALE

La notation musicale comprend trois groupes de signes :

1° Ceux qui s'appliquent à l'intonation ;

2° Ceux qui s'appliquent à la durée ;

3° Ceux qui s'appliquent à l'intensité.

SIGNES D'INTONATION

D. *Quels sont les signes qui s'appliquent à l'intonation ?*

R. Ce sont les notes, les altérations, les clefs, la portée, les lignes supplémentaires et la ligne d'octave.

D. *A quoi servent les lignes supplémentaires ?*

R. A augmenter l'étendue de la portée, soit dans le grave, soit dans l'aigu.

D. *A quoi servent les notes ?*

R. A représenter l'intonation des sons musicaux.

D. *A quoi servent les clefs ?*

R. A déterminer le degré d'élévation des sons dans l'échelle musicale.

SIGNES DE DURÉE

D. *Quels sont les signes de durée ?*

R. Ce sont les figures des notes (rondes, blanches, noires, etc.), ainsi que les silences correspondants, les liaisons, les points d'augmentations, les triolets, les sixains, etc., les barres de mesures et les chiffres qui indiquent la mesure.

Point d'orgue. Arrêt.

SIGNES D'INTENSITÉ

D. *Quels sont les signes d'intensité ?*

R. Ce sont les nuances, telles que *forte, piano, crescendo, diminuendo,* etc., et les accents qu'on place sur les notes, tels que : soufflet, points allongés pour le coup d'archet ou point • pour le détaché, et encore la combinaison de la liaison et du point qu'on appelle le porté ou le louré.

PORTÉE MUSICALE

D. *Combien de notes peut-on écrire sur la portée ?*

R. On en peut écrire neuf ; cinq sur les lignes et quatre sur les interlignes.

D. *De quelle manière peut-on augmenter l'étendue de la portée?*

R. Par des changements de clefs; par des lignes supplémentaires; par la ligne d'octave.

Il y a deux notes en dehors de la portée : celle qui est immédiatement au-dessous de la première ligne et celle qui est immédiatement au-dessus de la cinquième ligne.

D. *Qu'est-ce que l'altération?*

R. L'altération est un signe qui modifie l'intonation des notes ; tels le ♯ qui hausse la note d'un demi-ton chromatique ; le ♭ qui la baisse d'un demi-ton chromatique ; le X et le ♭♭ qui la haussent ou la baissent de deux demi-tons chromatiques ; le ♮ qui replace les notes altérées dans leur position naturelle.

D. *Dans quel cas le ♯ et le ♮ sont-ils des altérations supérieures?*

R. Le ♯ est altération supérieure quand il s'applique à une note naturelle.

Le ♮ est altération supérieure quand il s'applique à une note bémolisée.

D. *Dans quel cas le ♮ peut-il être considéré comme signe d'altération?*

R. Quand il efface l'effet d'une altération constitutive.

D. *Dans quel cas le ♭ peut-il être considéré comme altération supérieure?*

R. Quand il efface un ♭♭ constitutif.

D. *Dans quel cas le ♯ est-il altération inférieure?*

R. Quand il efface un X constitutif.

Nota. — Il est d'usage d'écrire devant la note ♮♭ quand on veut effacer un des deux bémols du ♭♭ ; et ♮♯ quand on veut effacer un des dièzes du X, quoique le ♭ seul ou le ♯ seul pourraient suffire. — Il est également d'usage de reproduire l'altération accidentelle quand elle doit avoir lieu à différentes octaves, quoique en théorie, il soit admis que l'altération agit

sur toutes les notes du même nom et dans la même mesure, à quelque position qu'elles se trouvent.

D. *Comment emploie-t-on les altérations ?*

R. On les emploie de deux manières : 1° en les plaçant à la clef comme altérations constitutives ; 2° en les plaçant devant les notes, dans le courant du morceau, comme altérations accidentelles.

D. *La portée a-t-elle toujours eu cinq lignes ?*

R. Non, car au moyen âge elle n'avait que quatre lignes ; et, de nos jours, le plain-chant est encore écrit sur ces quatre lignes.

NOTA. — Vers le onzième siècle, un savant musicien et moine bénédictin eut l'idée de cette portée de quatre lignes, qui n'en possédait que deux ; ce fut aussi lui qui remplaça par des syllabes tirées d'une hymne les lettres *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, qui servaient à la solmisation.

Les syllabes qu'il prit dans l'Hymne de saint Jean sont les premières de chaque hémistiche :

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Johannes.

Les Allemands, encore aujourd'hui, donnent aux notes le nom des sept premières lettres.

DES VOIX

D. *Combien y a-t-il de genres de voix ?*

R. Il y a deux genres de voix :

Les voix d'hommes ;

Les voix de femmes ou d'enfants.

D. *Comment divise-t-on les voix d'hommes ?*

R. En allant du grave à l'aigu :

1° La basse ou basse-taille ;

2° Le baryton ou première basse ;

3° Le ténor ou taille ;

4° Le premier ténor ou haute-contre.

Cette dernière voix est rare à présent ; en tout cas, elle n'est pas à regretter, car elle n'était ni jolie ni naturelle.

D. *Comment se divisent les voix de femmes ?*

R. En allant du grave à l'aigu :

1° Le contralto ;

2° Le mezzo-soprano ou deuxième dessus ;

3° Le soprano ou premier dessus.

Il y a donc en tout sept espèces de voix de nature très distincte, dont l'étendue moyenne de chacune est d'environ *treize notes.*

Les basses et barytons sont dans le registre grave des hommes et les ténors dans le registre aigu.

Le contralto est dans le registre grave et les soprani dans le registre aigu des femmes.

DES CLEFS

Nous avons déjà dit que les clefs servaient à déterminer la position, c'est-à-dire le degré de hauteur des notes dans l'échelle musicale et par là même le diapason auquel se rapportent ces notes.

D. *Combien d'espèces de clefs y a-t-il ?*

R. Il y a trois espèces de clefs, qui sont :

1° La clef de *sol ;*

2° La clef de *fa ;*

3° La clef d'*ut.*

D. *Sur combien de positions différentes ces trois espèces de clefs se répartissent-elles ?*

R. Sur sept, qui sont :

1° Clef de *sol*, sur la deuxième ligne ;
2° Clef de *fa*, sur la quatrième ligne ;
3° Clef de *fa*, sur la troisième ligne ;
4° Clef d'*ut*, sur la première ligne ;
5° Clef d'*ut*, sur la deuxième ligne ;
6° Clef d'*ut*, sur la troisième ligne ;
7° Clef d'*ut*, sur la quatrième ligne.

Une huitième clef, la clef de *sol* première ligne, a été abandonnée comme faisant double emploi avec la clef de *fa* quatrième ligne.

DES CLEFS EMPLOYÉES PAR LES VOIX

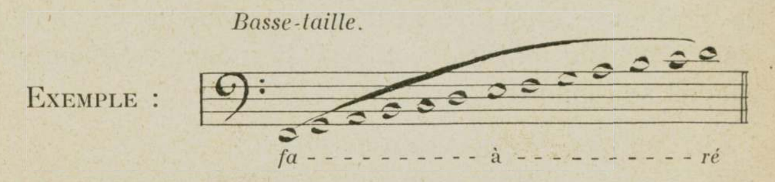
On a choisi, pour chaque espèce de voix, une clef qui lui soit favorable dans le sens de la lecture ; c'est-à-dire que la portée de cette clef contient à peu près toutes les notes qui constituent le diapason de la voix.

En partant de la voix de basse-taille.

D. *Quelle est la clef qui convient à cette voix ?*

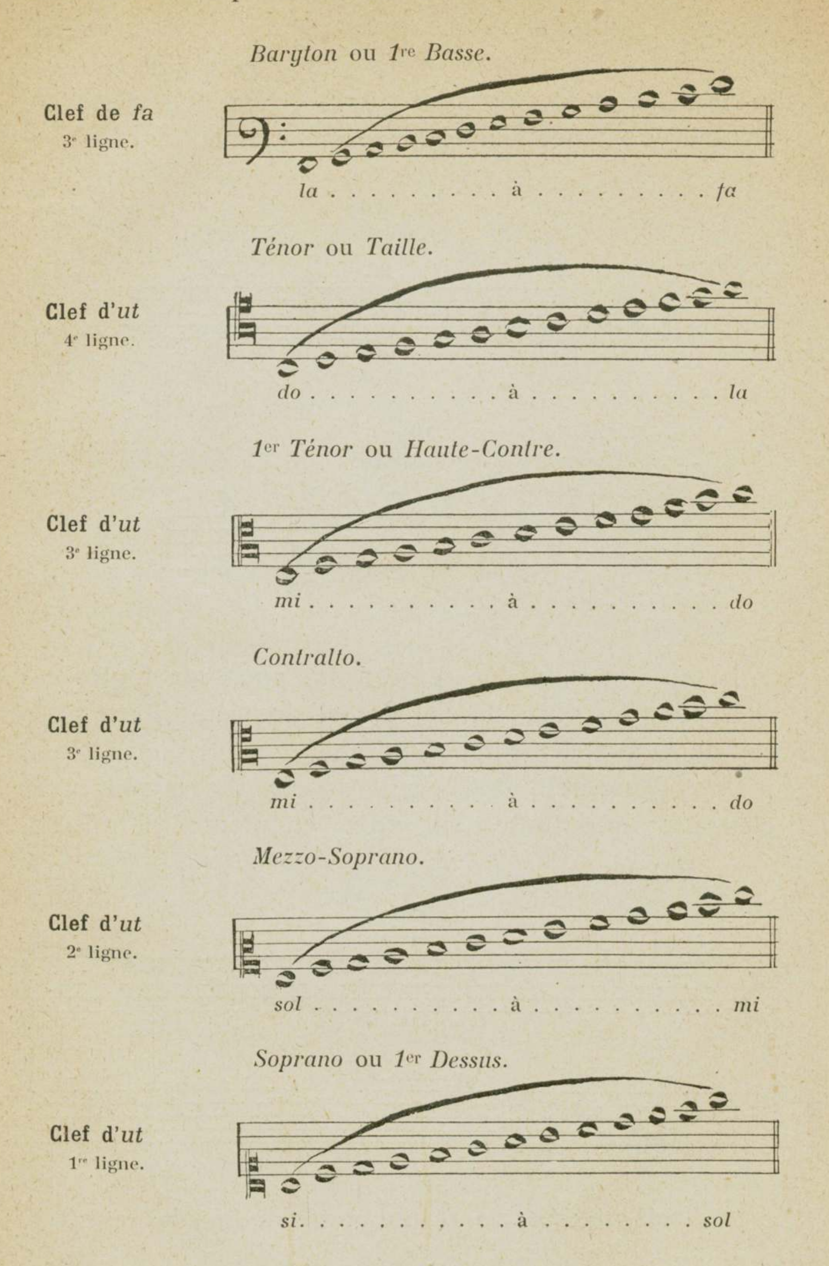
R. C'est la clef de *fa* quatrième ligne, car les treize notes de cette voix sont contenues dans la portée de la clef en question.

EXEMPLE :
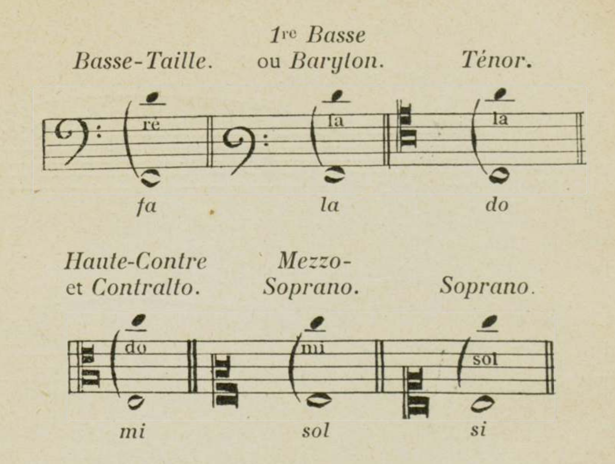


On conçoit qu'il soit plus facile de lire les notes contenues dans la portée que celles qui la dépasseraient avec des lignes supplémentaires.

Il en sera de même pour toutes les autres clefs, dont nous allons simplement donner le tableau.



L'étendue générale des voix, de la basse au soprano, est d'environ 25 degrés diatoniques. Dans cet ensemble de sons, les différents diapasons ou registres des voix se superposent les uns aux autres à une tierce plus haut.

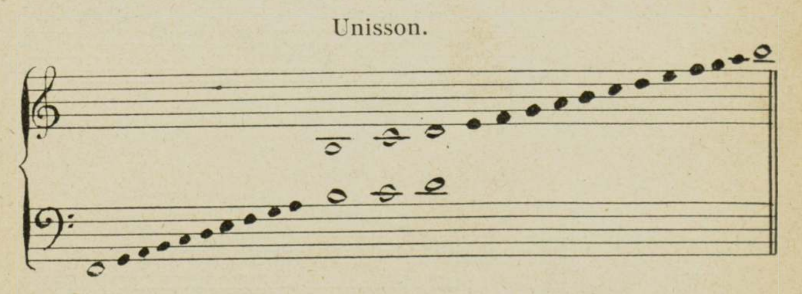
Voici les notes les plus graves et les plus aiguës de chaque voix, avec leur clef correspondante :



De nos jours, on ne se sert plus guère de toutes ces clefs pour les voix ; la clef de *sol* deuxième ligne et la clef de *fa* quatrième ligne suffisent.

Dans l'ensemble de l'échelle vocale, il y a trois notes centrales que toutes les voix chantent à l'unisson.

Exemple :



Les trois notes *si, do, ré* font partie de tous les registres.

D. *Dans quelle clef le ténor ne chante-t-il pas à son diapason ?*

R. En clef de *sol*, tel que c'est l'usage aujourd'hui, le ténor chante une octave au-dessous de la note écrite.

Nota. — Toutes les clefs dont l'usage ne s'est pas maintenu sont néanmoins indispensables pour la transposition.

D. *Quelle distance y a-t-il entre les deux registres ténor et soprano ?*

R. Il y a, entre ces deux voix, une étendue d'octave au point de vue du diapason. Il en est de même entre le baryton et le mezzo-soprano, et entre la basse et le contralto.

D. *Sur quelle ligne ne place-t-on pas de clef ?*

R. Sur la cinquième.

D. *Combien de clefs peut-on placer sur la troisième ligne ?*

R. Deux : la clef d'*ut* troisième ligne et la clef de *fa* troisième ligne.
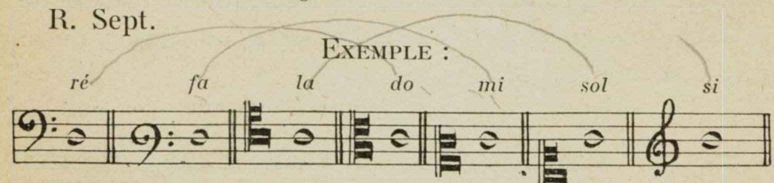
D. *Quelle différence de diapason y a-t-il entre la clef de* sol *et la clef de* fa *?*

R. Il y a la différence de deux octaves.

D. *Combien de noms différents peut prendre une note placée sur la même ligne ?*

R. Sept.
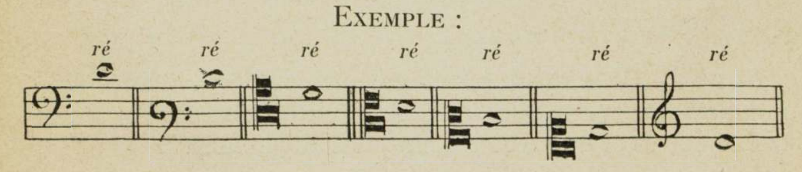
Exemple :
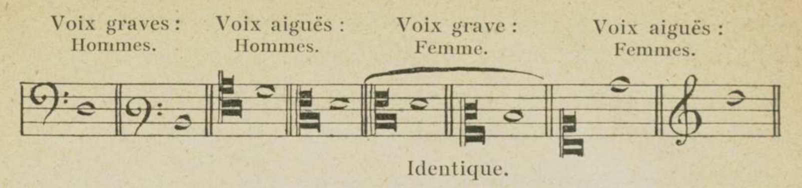


D. *Donnez le même nom et le même diapason à sept* ré *de clefs différentes ?*

R. C'est le contraire de l'exemple précédent.

Exemple :



Autre exemple de sept *ré* placés à différents diapasons :



D. *Comment s'indiquaient, au moyen âge, les trois clefs* fa, ut, sol.

R. Par trois lettres qui sont F, C, G.

D. *Quelle est la distance entre la première et la cinquième ligne ?*

R. Il y a la distance d'une neuvième ?

D. *De quelle clef faudrait-il se servir pour que les deux notes qui forment cette neuvième s'appellent* do, ré ?

R. De la clef d'*ut* première ligne.

D. *Ecrivez la plus grande distance possible entre deux notes, une de clef de* fa *et une autre de clef de* sol, *sans avoir recours aux lignes supplémentaires, ni à la ligne d'octave ?*

R. La plus grande distance est entre *fa* ♭♭ au-dessous de la portée en clef de *fa*, et le *sol* X au-dessus de la portée en clef de *sol*.

L'intervalle enharmonique serait :

Exemple :

D. *Quelle est la distance entre ces deux notes ?*

R. Entre ces deux notes il y a trois octaves et une quarte augmentée.

Nota. — Cette distance est calculée sur les notes enharmoniques ou synonymes, car, dans l'autre exemple, il y aurait trois octaves et une seconde cinq fois augmentée.

D. *Pour quels instruments emploie-t-on actuellement la clef d'*ut *quatrième ligne ?*

R. Pour les notes élevées du violoncelle, du basson et du trombone ténor.

D. *Pour quel instrument emploie-t-on la clef d'*ut *troisième ligne ?*

R. Pour le trombone alto et l'alto.

Nota. — Le violoncelle emploie trois clefs : clef de *fa*, clef d'*ut* quatrième ligne et clef de *sol*. L'alto emploie deux clefs : la clef d'*ut* troisième ligne et la clef de *sol*.

TONALITÉ

D. *Qu'est-ce que la tonalité ?*

R. C'est la caractéristique d'un morceau écrit dans un ton bien déterminé.

D. *Qu'est-ce qui détermine le ton d'un morceau ?*

R. C'est l'ensemble des notes qui peuvent se résumer dans une gamme diatonique majeure ou mineure.

D. *Comment est formée la gamme diatonique ?*

R. De cinq tons et de deux demi-tons diatoniques.

D. *Combien d'espèces de gammes diatoniques y a-t-il ?*

R. Il y en a deux : la gamme majeure et la gamme mineure.

D. *Qu'est-ce qui les distingue l'une de l'autre ?*

R. C'est la place qu'y occupent les demi-tons.

D. *Quelles sont les différentes significations du mot* ton ?

R. 1° Le mot *ton* peut s'appliquer à l'ensemble des notes qui forment une gamme diatonique, ou au ton du morceau ; dans ce cas, les deux significations ont rapport à la tonalité ;

2° Le mot *ton* veut dire la distance qui sépare deux degrés d'une gamme ;

3° Le mot *ton* peut s'appliquer au degré d'élévation ou d'abaissement d'un son ;

4° On dit aussi *ton* de rechange en parlant du tube qu'on adapte aux cors, trompettes ou pistons, pour en changer la tonalité.

Nota. — La gamme diatonique contient le principe constitutif de la tonalité, soit en majeur, soit en mineur.

FORMATION DE LA GAMME

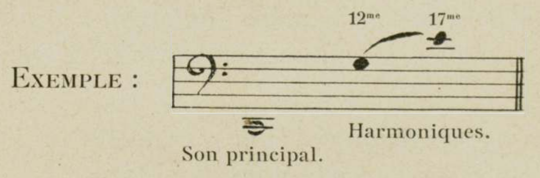
D. *Sur quel phénomène naturel est basée la formation de la gamme majeure ?*

R. Sur le phénomène de la résonance d'un corps sonore.

Nota. — Tout corps sonore tel que cloche, barre d'acier, corde tendue, quand il est mis en vibration, produit d'abord un son *principal*, puis deux autres plus faibles et qu'on appelle les sons *harmoniques*.

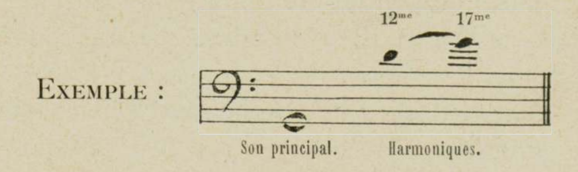
Les sons harmoniques sont en plus grand nombre, mais l'oreille ne perçoit clairement que les deux premiers et qui sont à la distance de douzième et de dix-septième du son principal.

Exemple :



Si l'on prend à son tour la première harmonique *sol* pour en faire une note principale, elle produira :

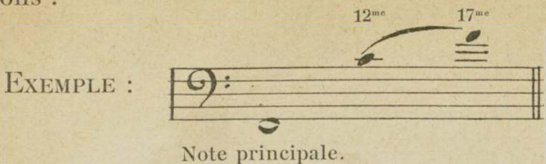
Exemple :



Son principal. Harmoniques.

La note *do* étant elle-même une harmonique de *fa*, nous pouvons considérer le *fa* comme note principale et nous aurons :

Exemple :



Note principale.

En groupant toutes ces notes obtenues par les vibrations du corps sonore, on trouve les sept notes de la gamme majeure.

La perfection de cette gamme est prouvée par la parenté qu'ont entre eux les sept sons qui la composent.

SONS GÉNÉRATEURS

D. *Quels sont les sons générateurs d'une gamme ?*

R. Ils sont au nombre de trois : la tonique, sa quinte au-dessous et sa quinte au-dessus.

Exemple pour la gamme de *do :*

Fa, do, sol.

D. *Quel est le point central de la génération des tons ?*

R. C'est *do* qui engendre en montant de quinte en quinte juste les tons diézés ; et de quinte en quinte juste en descendant, les tons bémolisés.

D. *Quels degrés occupent les sons générateurs dans la gamme ?*

R. Le premier ou la tonique.

Le quatrième ou la sous-dominante.

Le cinquième ou la dominante.

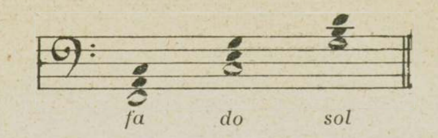
D. *Comment appelle-t-on ces trois sons générateurs ?*

R. On les appelle notes tonales, c'est-à-dire les plus importantes dans la tonalité.

Nota. — Nous avons vu que chaque son générateur produisait deux notes harmoniques à la distance d'une douzième

et d'une dix-septième. En réunissant les trois sons sous une forme plus serrée, nous aurons trois accords parfaits majeurs, composés d'une fondamentale, d'une tierce majeure et d'une quinte juste.

Exemple sur les trois notes tonales :



Ces trois accords parfaits majeurs prennent le nom d'accords générateurs.

Maintenant que nous avons vu l'origine de la gamme majeure, nous allons parler de sa composition et des diverses modifications qu'elle subira.

Exercice. — Ecrivez ces trois accords générateurs dans plusieurs tons.

DES GAMMES

D. *Combien de genres de gammes y a-t-il ?*

R. Il y a trois genres de gammes qui sont :
1° La gamme diatonique majeure ;
2° La gamme diatonique mineure ;
3° La gamme chromatique.

D. *Quelles sont les fonctions des sept degrés de la gamme diatonique ?*

R. I est tonique.
II est sus-tonique.
III est médiante.
IV est sous-dominante.
V est dominante.
VI est sus-dominante.
VII est sensible et quelquefois sous-tonique.

GAMME MAJEURE

D. *Expliquez le mot* majeur ?

R. Le mot *majeur* est synonyme de grand, tandis que *mineur* veut dire moindre. Ainsi on dit gamme majeure parce que dans cette gamme les intervalles de tierce, sixte et septième y sont plus grands qu'en mineur. Ces trois intervalles s'appliquent aux trois notes modales.

D. *Qu'est-ce qu'une gamme majeure ?*

R. C'est une gamme composée de cinq tons et deux demi-tons diatoniques, lesquels demi-tons sont placés entre le troisième et le quatrième degrés et entre le septième et le huitième degrés.

D. *Comment se subdivise la gamme majeure ?*

R. En deux groupes de quatre notes chacun, qu'on appelle tétracordes.

Le premier tétracorde part de la tonique jusqu'à la sous-dominante ; le deuxième part de la dominante jusqu'à l'octave supérieure.

La composition des deux tétracordes majeurs est identique.

Exemple :

Tétracorde inférieur. Tétracorde supérieur.

T T 1/2 t. T T 1/2 t.

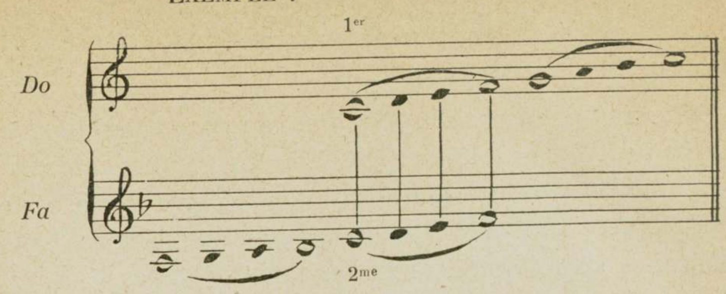
L'intervalle qui sépare les deux tétracordes est d'un ton, comme on le voit dans l'exemple précédent.

Le tétracorde, dans la gamme majeure, est composé de deux tons entiers suivis d'un demi-ton diatonique.

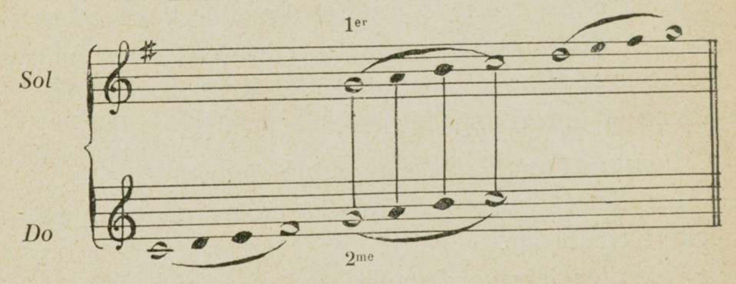
D. *Quelles fonctions peut remplir un même tétracorde ?*

R. Il peut être le premier tétracorde dans une gamme, et le deuxième dans une autre, ou *vice versa*.

EXEMPLE :



EXEMPLE :



D. *Quelle est la note commune entre les deux tétracordes d'une gamme ?*

R. C'est la tonique, c'est-à-dire la première note du premier tétracorde et la dernière du deuxième.

GAMME MINEURE

D. *Qu'est-ce qu'une gamme mineure ?*

R. C'est une gamme également diatonique, comme la gamme majeure, mais dont les demi-tons ne sont pas à la même place. Il y en a trois espèces, que nous étudierons plus tard.

DU MODE

D. *Qu'est-ce que le mode ?*

R. C'est la manière d'être de la gamme diatonique.

D. *Combien y a-t-il de modes ?*

R. Il y a deux modes, majeur et mineur, comme il y a deux espèces de gammes diatoniques.

D. *Quels sont les degrés sur lesquels se placent les notes tonales en mode mineur ?*

R. Sur les mêmes qu'en majeur : le premier, le quatrième et le cinquième.

D. *Est-ce que les tétracordes de la gamme mineure sont pareils à ceux de la gamme majeure ?*

R. Non, dans les gammes mineures qui sont de trois espèces, les tétracordes sont également de trois espèces, tandis que dans la gamme majeure, nous venons de le voir, il n'y en a qu'une espèce.

D. *Quelles sont les gammes modèles pour les deux modes ?*

R. 1° La gamme de *do* pour la gamme majeure ;

2° La gamme de *la* pour la gamme mineure. Elles n'ont point d'altérations constitutives.

DES DIFFÉRENTES GAMMES MINEURES

D. *Quelle est la plus ancienne des gammes mineures ?*

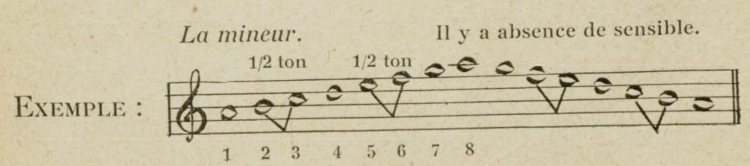
R. C'est la gamme française. Elle était en usage dans tous les airs avant le seizième siècle et, de nos jours, nous pouvons l'entendre dans les chants liturgiques.

D. *Quelle est sa composition ?*

R. Elle se compose, comme la gamme majeure, de cinq tons et deux demi-tons diatoniques, mais les demi-tons sont placés du deuxième au troisième degrés et du cinquième au sixième.
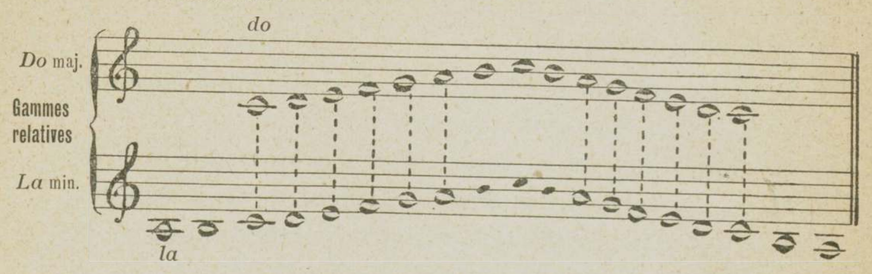
La mineur. Il y a absence de sensible.

Exemple :



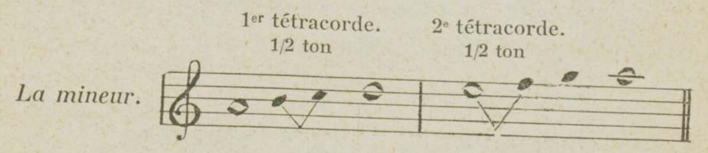
Nota. — Cette gamme a bien son caractère ancien, même un peu dur, mais sa constitution est parfaitement naturelle. Elle a été abandonnée de nos jours à cause de l'équivoque qui se produit entre elle et son relatif majeur ; en effet, ces deux gammes, d'un mode différent, ne diffèrent que par les toniques qui sont à une tierce mineure de distance.

Exemple :



Les deux tétracordes de cette gamme mineure ne sont pas pareils, les demi-tons sont placés différemment.

Exemple :



Il y a néanmoins deux tons et un demi-ton diatonique dans chacun.

DES NOTES MODALES

D. *Qu'est-ce que la note modale ?*

R. C'est celle qui détermine le mode, soit majeur, soit mineur.

D. *Combien y a-t-il de notes modales dans chaque mode ?*
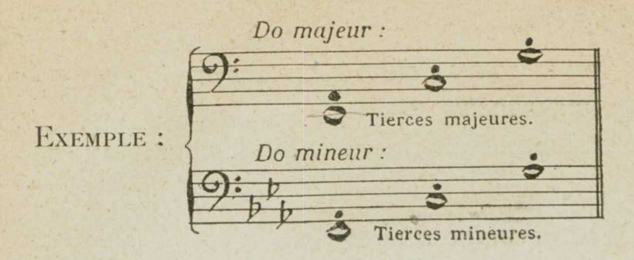
R. Il y en a trois en majeur et trois en mineur.

D. *Comment sont-elles placées dans les deux modes ?*

R. En majeur, elles sont placées une tierce majeure au-dessus des notes tonales.

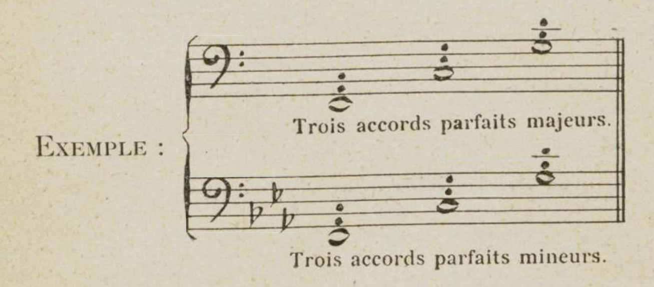
En mineur, elles sont placées une tierce mineure au-dessus des notes tonales.

Exemple :



En ajoutant la quinte juste à chacune de ces tierces, nous aurons les accords générateurs des deux modes, et l'on verra que les trois majeurs ne diffèrent des mineurs que par la tierce.

Exemple :



Nota. — D'après ce qui vient d'être dit du rôle des notes modales, il faudrait établir la règle suivante : que pour faire une gamme majeure, il faut employer les trois notes modales majeures, et pour faire une gamme mineure, il faut employer les trois notes modales mineures. De cette façon, on utiliserait réellement les accidents qui sont à la clef sans aucune modification.

En théorie seulement cette règle est appliquée, mais à la pratique il en est tout autrement ; nous allons étudier les autres manières de faire la gamme mineure.

SUITE DES GAMMES MINEURES

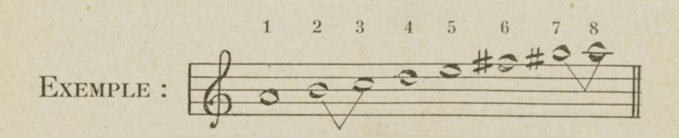
D. *Quelle est la gamme qui a remplacé presque généralement la gamme française ?*

R. C'est la gamme italienne, dite aussi gamme du chanteur.

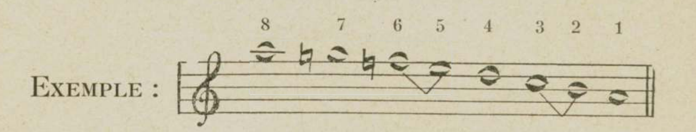
D. *Quelle est sa composition ?*

R. Cette gamme se fait différemment en montant qu'en descendant.

1° En montant, elle place les demi-tons du deuxième au troisième degrés et du septième au huitième ;

EXEMPLE : 

2° En descendant, elle place les demi-tons du sixième au cinquième et du troisième au deuxième.

EXEMPLE : 

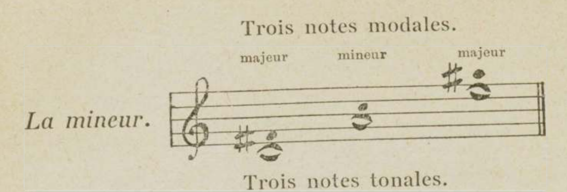
NOTA. — Il faut remarquer que dans cette gamme mineure, dite italienne, il y a en montant deux tétracordes différents : le premier est mineur et le deuxième est majeur ; et en descendant les deux tétracordes sont mineurs. De plus, il n'y a qu'une note modale mineure en montant cette gamme, tandis qu'en descendant, les trois modales mineures y sont.

La gamme italienne a donc des défauts au point de vue de sa construction ; mais il lui reste l'avantage d'être très vocale, voilà pourquoi elle est généralemeut employée pour les voix.

D. *Quelles sont les notes modales de la gamme en la mineur italienne, en montant ?*
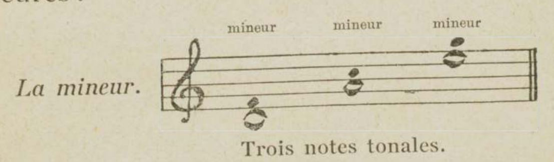
R. Les trois modales sont : *do, fa* ♯, *sol* ♯. La première forme tierce mineure et les deux autres forment tierce majeure.

Exemple dans l'ordre de la génération :



D. *De quelle nature sont les notes modales de cette gamme en descendant ?*

R. Les notes modales, en descendant, sont toutes trois mineures :



En cela elle ressemble à la gamme française.

D. *Quelle est la troisième espèce de gamme mineure ?*

R. C'est la gamme allemande, de création plus récente.

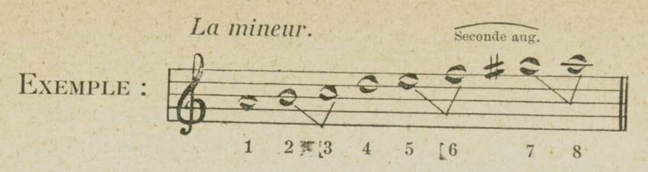
D. *Quelle est sa composition ?*

R. Cette gamme a trois demi-tons, qui se placent du deuxième au troisième degrés ; du cinquième au sixième et du septième au huitième.

Elle est très tonale à cause de l'emploi de la sensible, en montant et en descendant, mais elle a le grand inconvénient de n'être pas vocale à cause de l'intervalle de seconde augmentée qu'elle contient entre le sixième et le septième degrés.

La mineur.

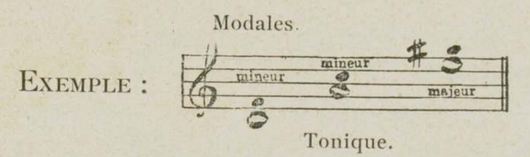
EXEMPLE :



Les deux tétracordes ne sont pas semblables : le premier a un demi-ton ; le deuxième en a deux.

Les notes modales sont différentes : les deux premières sont mineures, la troisième est majeure.

EXEMPLE :

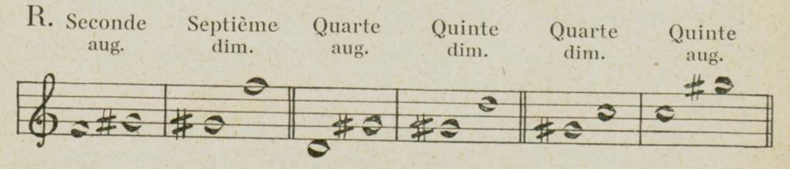


NOTA. — On a vu, dans la gamme italienne et dans la gamme allemande, que le septième degré avait été haussé d'un demi-ton chromatique ; cette modification a été introduite dans ces gammes pour satisfaire l'oreille qui exigeait la sensible.

Dans la gamme allemande, il y a un élément chromatique à cause de la seconde augmentée, placée entre le sixième et le septième degrés ; néanmoins, la gamme reste gamme diatonique, car les intervalles diatoniques y sont en plus grand nombre. L'élément chromatique se reconnaît quand les deux notes qui composent un intervalle ne peuvent faire partie d'une gamme diatonique. Les intervalles obtenus ne peuvent être que diminués ou augmentés.

D. *Donnez les intervalles chromatiques qu'on peut former avec les notes d'une gamme allemande mineure ?*

R.



Ne s'obtiennent diatoniquement sur aucune de ces toniques.

En résumé, les gammes mineures ne sont pas sans défauts, car elles ne sont pas produites par la nature

comme la gamme majeure ; mais comme l'usage en est facultatif, les compositeurs les emploient à leur gré.

GÉNÉRATION DES TONS

D. *Quel est le point central de la génération des tons ?*

R. C'est le ton d'*ut*.

D. *Comment s'engendrent les tons ?*

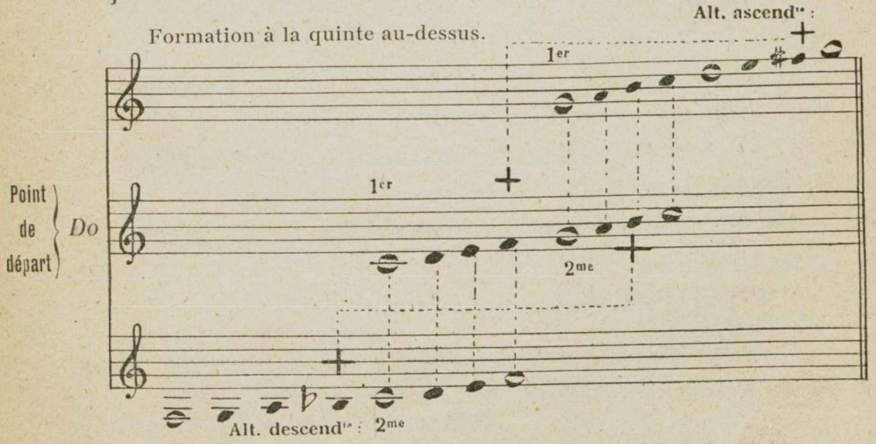
R. Ils s'engendrent de quinte en quinte juste en montant pour ceux qui prennent des dièzes, et de quinte en quinte en descendant pour ceux qui prennent des bémols.

D. *Quelles sont les notes d'un ton quelconque, qui peuvent servir à la formation d'un nouveau ton à une quinte au-dessus, et celles qui serviront à un autre ton à une quinte au-dessous ?*

R Pour le nouveau ton placé une quinte au-dessus, c'est le deuxième tétracorde du ton primitif qui devient son premier tétracorde.

Pour le nouveau ton placé une quinte au-dessous, c'est le premier tétracorde du ton primitif qui devient son deuxième.

Cette règle n'est applicable que dans les gammes majeures. —.Exemple :



Cette preuve peut être faite sur n'importe quel point de départ des tons majeurs.

Nota. — Il est à remarquer que le ton du point de départ a toujours une altération ascendante en moins que le ton de la quinte au-dessus, et que ce ton de départ a toujours une altération ascendante en plus que le ton de la quinte au-dessous. On peut dire aussi : la gamme placée une quinte au-dessus du point de départ, a une altération ascendante en plus, et celle qui est une quinte au-dessous a une altération descendante en plus.

D. *A quel degré de la gamme supérieure se trouve l'altération ascendante en plus ?*

R. Cette altération, qui peut être un dièze, ou un bécarre effaçant un bémol, est toujours placée au septième degré, c'est-à-dire dans le deuxième tétracorde.

D. *A quel degré de la gamme inférieure se trouve l'altération descendante en plus ?*

R. Cette altération, qui peut être un bémol ou un bécarre effaçant un dièze, est toujours placée sur le quatrième degré, c'est-à-dire dans le premier tétracorde.

D. *Comment appelle-t-on les tons qui sont à distance de quinte juste supérieure ou inférieure ?*

R. On les appelle tons voisins, ou gammes voisines ; il en est de même en mineur qu'en majeur.

Un ton majeur a pour tons voisins deux majeurs et trois mineurs.

Un ton mineur a pour tons voisins deux mineurs et trois majeurs.

Il y a voisin direct et voisin indirect.

D. *A quelle distance doivent être les mêmes degrés de deux gammes voisines ?*

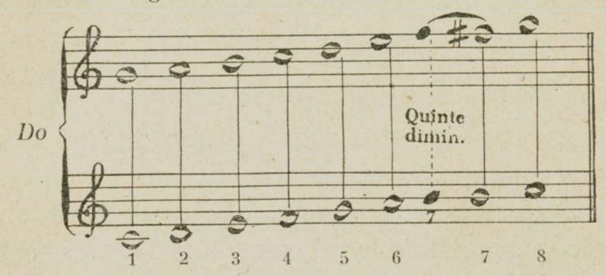
R A la distance de quinte juste.

D. *A quel degré cette quinte ne se trouve-t-elle pas juste naturellement ?*
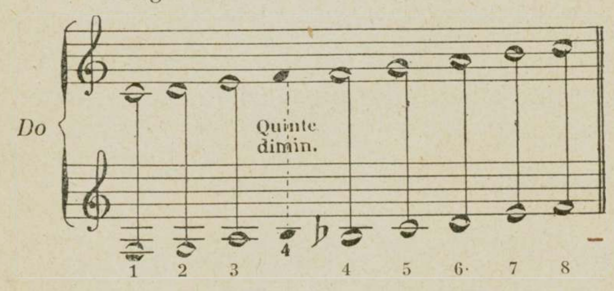
R. Au septième degré pour les progressions ascendantes, car, sur ce degré, on ne peut avoir naturellement qu'une quinte diminuée, qu'il faut rendre juste par une altération ascendante (demi-ton chromatique).

Exemple :

Progression ascendante.



Progression descendante.



On voit que dans la progression descendante, c'est au quatrième degré qu'il faut ajouter une altération descendante pour obtenir la quinte juste, qui sans cela ne serait que diminuée.

Nota. — D'après ce qui vient d'être dit, il est facile de se rendre compte pourquoi, à chaque ton voisin nouveau, on ajoute un dièze de plus pour les progressions ascendantes et un bémol de plus pour les progressions descendantes.

D. *Combien y a-t-il en tout de gammes diatoniques majeures et mineures ?*

R. Il y a en tout trente gammes diatoniques dans les deux modes :

1° La gamme modèle en *do* majeur, puis sept gammes en dièzes et sept gammes en bémols majeures, égal quinze ;

2° La gamme modèle en *la* mineur, puis sept gammes en dièzes et sept gammes en bémols mineures, égal quinze.

D. *Peut-on en avoir un plus grand nombre ?*
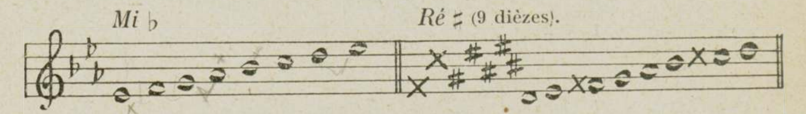
R. Oui, en continuant à partir du ton de *do* ♯ la progression ascendante, ou en continuant à partir du ton de *do* ♭ la progression descendante. Mais on serait obligé d'avoir recours aux doubles-dièzes et aux doubles-bémols, ce qui complique trop la lecture.

Les tonalités de ce genre ne se rencontrent que passagèrement dans des modulations, et il est préférable de les remplacer quand on peut par des tons synonymes.

Il est certain qu'on lirait plus facilement un ton en *mi* ♭ qu'en *ré* ♯.

Exemple :

Tons synonymes.



D. *Qu'est-ce qu'un ton enharmonique ?*

R. C'est un ton qui produit les mêmes sons, mais dont les notes portent des noms différents.

Dans l'exemple précédent, la gamme en *mi* ♭ produit sur l'oreille la même intonation que la gamme en *ré* ♯, mais les noms sont changés.
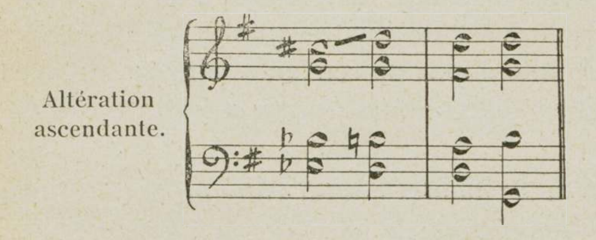
D. *N'y a-t-il pas une légère différence entre deux notes enharmoniques ?*

R. Si, il y a la différence d'un comma.

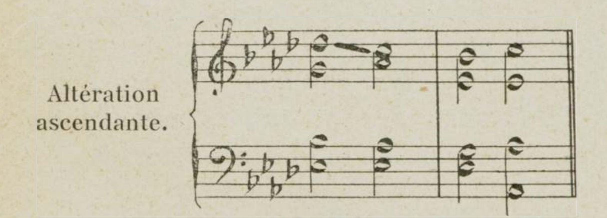
D. *Les notes enharmoniques ont-elles la même tendance dans une succession d'accords ?*

R. Non, car une des deux notes est altération ascendante et l'autre altération descendante ; ce qui veut dire que des deux notes enharmoniques *do* ♯ et *ré* ♭, le *do* ♯ aurait un caractère harmonique qui la ferait monter au *ré* naturel, et le *ré* ♭ aurait un caractère harmonique qui la ferait descendre au *do*.

Voici un exemple dans lequel le *do* ♯ subirait une attraction naturelle vers le *ré*.



Dans l'exemple suivant, le *ré* ♭ subit une attraction naturelle vers *do*.



Nota. — Nous avons dit précédemment que les tons s'engendrent de quinte en quinte en montant pour les tons en dièzes et de quinte en quinte en descendant pour les tons en bémols. C'est d'après cette règle que nous allons compter le nombre de quintes qui séparent un ton d'un autre, et quels seront les accidents obtenus.

Règle : autant de quintes franchies en montant, autant d'altérations ascendantes obtenues ; autant de quintes franchies en descendant, autant d'altérations descendantes obtenues.

D. *De quelle nature peuvent être ces altérations obtenues soit en montant, soit en descendant ?*

R. En montant, les altérations peuvent être le ♯ ou le ♮ effaçant un ♭.

En descendant, elles peuvent être le ♭ ou le ♮ effaçant un ♯.

D. *Quelle est la distance du ton de* do *à celui de* la ?

R. Il y a trois quintes en montant, donc trois altérations ascendantes qui sont trois dièzes : *fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯.

D. *Quelle est la distance du ton de* ré *à celui de* si ♭ ?

R. La distance est de quatre quintes en descendant, donc quatre altérations descendantes qui sont : deux ♮ qui effacent les deux ♯ du ton de *ré* et les deux ♭ du ton de *si* ♭.

D. *Combien de quintes y a-t-il entre un ton quelconque et son demi-ton diatonique supérieur ou inférieur ?*

R. Il y a cinq quintes soit ascendantes, soit descendantes ; donc cinq altérations soit ascendantes, soit descendantes.

D. *Combien de quintes y a-t-il entre un ton quelconque et son demi-ton chromatique plus haut ou plus bas ?*

R. Il y a la distance de sept quintes ascendantes ou descendantes, donc sept altérations ascendantes ou descendantes.

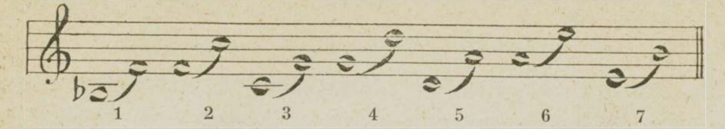
Exemple : de *do* naturel à *do* ♯ il y a sept quintes.

Ascendantes.

1 2 3 4 5 6 7

De *si* ♭ à *si* ♮ il y a sept quintes.

Ascendantes.



D. *Quelle est la distance entre deux tons enharmoniques ou synonymes ?*

R. Il y a la distance de douze quintes, ce qui fait douze altérations.

Exemple : de *do* ♮ à *ré* ♭, il faut franchir sept quintes dans les tons en dièzes, puis cinq quintes dans les tons en bémols. Cela fait sept dièzes et cinq bémols.

De *ré* ♭ à *do* ♮, il y aurait également douze quintes, mais on commencerait à compter par les tons en bémols.

D. *Comment faire pour trouver le ton d'un morceau, si, par supposition, on voulait mettre une grande quantité d'accidents à la clef ?*

R. On retrancherait du nombre total à la clef, autant de fois qu'il pourrait contenir sept, et le reste indiquerait le nouveau ton. Seulement, il faudrait hausser ou baisser cette nouvelle tonique d'autant de demi-tons chromatiques qu'il y aurait eu de fois sept dans le nombre d'accidents à la clef.

Exemple : avec vingt-quatre dièzes à la clef on serait en *la* triple dièze, parce que le chiffre sept est contenu trois fois dans vingt quatre et qu'il reste encore trois dièzes qui sont l'armure du ton de *la*.

DES GAMMES RELATIVES OU TONS RELATIFS

D. *Qu'entendez-vous par gammes relatives ?*

R. On appelle gammes relatives deux gammes, l'une majeure et l'autre mineure, pouvant être indiquées à la clef par la même armure.

D. *A quelle distance se trouvent les toniques de ces deux gammes, et quelle est celle qui est la plus haute ?*

R. A la distance d'une tierce mineure, et c'est la tonique majeure qui est la plus haute.

D. *Citez des exemples ?*
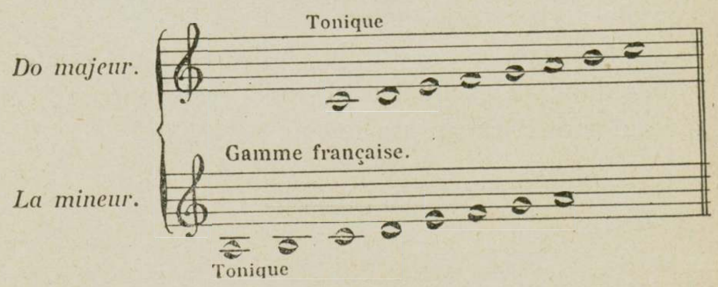
R. *Do* majeur. — *La* mineur.
Mi ♭ majeur. — *Do* mineur.
Ré majeur. — *Si* mineur.

Nota. — Nous avons dit qu'il y a trois manières de faire la gamme mineure :
1° La gamme française ;
2° La gamme italienne ;
3° La gamme allemande.

D. *Quelle est celle des trois qui utilise réellement l'armure du ton majeur relatif ?*

R. C'est la gamme française, dans laquelle il n'y a de changé que la place de la tonique.

Exemple :



D. *Donnez la différence entre la gamme italienne et sa relative majeure ?*

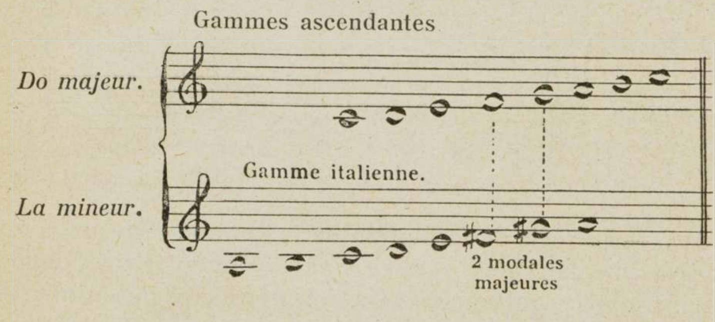
R. En montant la gamme italienne on ajoute deux altérations ascendantes au sixième et au septième degrés ; ces deux altérations sont étrangères au ton relatif majeur et produisent deux notes modales majeures.

En descendant, la gamme italienne utilise réellement l'armure du ton relatif majeur.

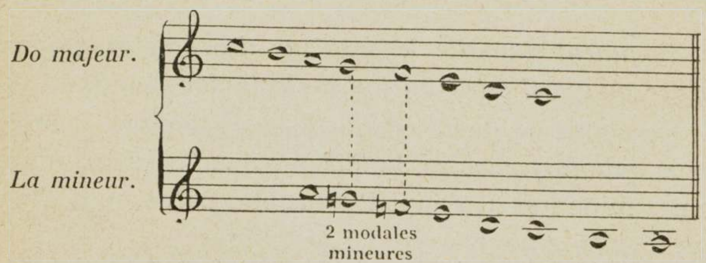
Les toniques de deux gammes relatives sont à une tierce mineure d'intervalle.

Exemple :

Gammes ascendantes



Gammes descendantes.



Nota. — D'après ce que nous avons dit page 23, la règle pour la formation de la gamme mineure n'est pas observée pour cette gamme.

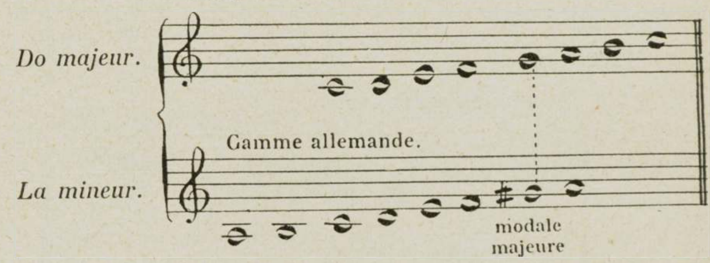
D. *Donnez la différence entre la gamme allemande et sa relative majeure ?*

R. La gamme allemande ne diffère de sa relative

majeure que par le septième degré, auquel on ajoute une altération ascendante ; cette altération produit une modale majeure, en même temps que la sensible.

On peut donc faire la gamme allemande avec les éléments de sa gamme majeure relative, sauf la dominante du ton majeur (le cinquième degré), qui devra être élevée d'un demi-ton chromatique.

Exemple :



Nota. — La règle de formation de la gamme mineure n'est pas observée dans cette gamme. Pour résumer, il n'y a que la gamme française qui conserve les trois notes modales mineures et qui, par conséquent, utilise tous les accidents à la clef.

D. *Comment s'appelle le septième degré de la gamme mineure quand il est à un ton de la tonique ?*

R. Ce septième degré s'appelle sous-tonique, comme dans la gamme française, tandis que dans les deux autres gammes mineures il s'appelle sensible, parce qu'il n'y a qu'un demi-ton pour arriver à la tonique.

D. *Quelle différence d'armure y a-t-il entre deux gammes placées sur la même tonique, mais dans un mode différent ?*

R. Dans le mode mineur, il y a toujours la différence de trois altérations descendantes avec le mode majeur, et ces altérations agissent sur les trois notes modales du ton majeur, dont elles font des notes modales mineures en les baissant d'un demi-ton chromatique.

D. *Qu'est-ce qu'un ton homonyme ?*

R. Le ton (ou gamme) homonyme veut dire qu'il porte le même nom qu'un autre avec une signification différente. Exemple : *do* majeur et *do* mineur.

GAMME CHROMATIQUE

Du mot grec *chroma*, qui veut dire : *couleur*. On dit : *mélodie colorée* ou *mélodie chromatique*.

D. *Qu'est-ce qu'une gamme chromatique ?*

R. C'est une gamme qui n'est formée que de demi-tons : les uns diatoniques, les autres chromatiques.

D. *Quelle est la différence entre le demi-ton diatonique et le demi-ton chromatique ?*

R. Le demi-ton diatonique est celui dont les deux notes portent un nom différent.

Exemple : *do* à *ré* ♭
mi à *fa*.

Le demi-ton chromatique est celui dont les deux notes portent le même nom :
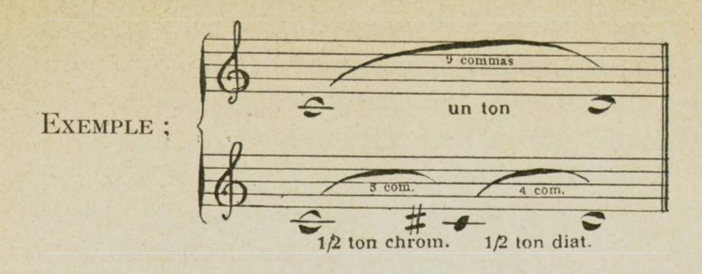
Exemple : *do* à *do* ♯
mi à *mi* ♯
si ♭ à *si* ♮.

D. *Quelle est la valeur de chacun de ces demi-tons ?*
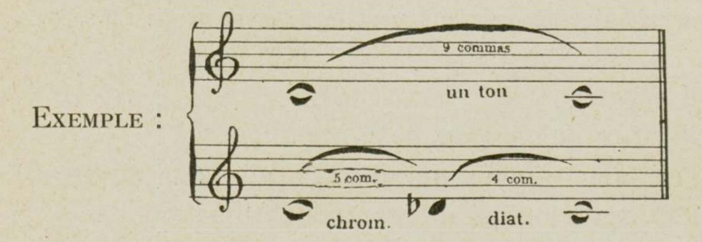
R. Le plus grand est le demi-ton chromatique, car il se compose de cinq commas, tandis que le demi-ton diatonique n'en a que quatre.

Nota. — Un ton entier est un intervalle contenant neuf commas, il faut donc, pour le compléter avec deux demi-tons, que l'un des deux soit chromatique et l'autre diatonique.

EXEMPLE ;



EXEMPLE :



On voit, d'après les deux notes chromatiques *do* ♯ et *ré* ♭, la tendance qu'elles ont :

Le *do* ♯, après avoir franchi cinq commas, subit l'attraction vers le *ré* au-dessus ; nous l'appellerons donc note chromatique ascendante.

Le *ré* ♭, après avoir franchi cinq commas, subit l'attraction vers le *do* au-dessous ; nous l'appellerons chromatique descendante.

FORMATION DE LA GAMME CHROMATIQUE

D. *Comment est formée la gamme chromatique ?*

R. La gamme chromatique est formée par la gamme diatonique dans laquelle on intercale entre tous les tons une note chromatique.

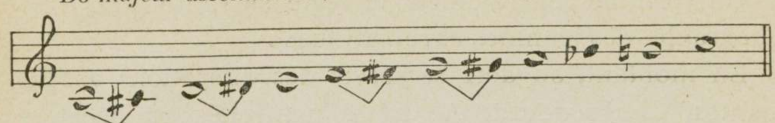
NOTA. — La note chromatique est de deux espèces :

1° Altération ascendante, quand le ♯ hausse la note d'un demi-ton chromatique ou que le ♮ efface un ♭ ;

2° Elle est altération descendante quand le ♭ baisse la note d'un demi-ton chromatique ou que le ♮ efface un ♯.

Exemple :

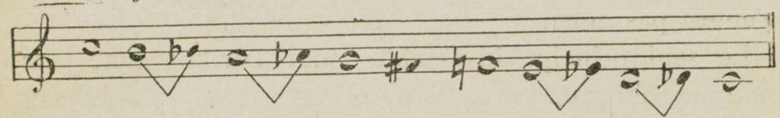
Do majeur ascendante. (Altérations chromatiques ascendantes.)



La note chromatique est le ♯ haussant la note naturelle ; donc il y a dans cette gamme quatre altérations ascendantes qui sont quatre dièzes.

Exemple :

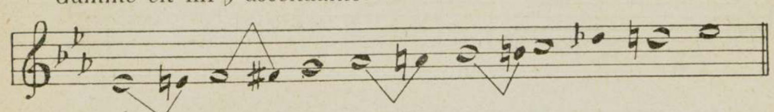
Do majeur descendante. (Altérations chromatiques descendantes.)



La note chromatique est le ♭ baissant la note naturelle ; donc il y a dans cette gamme quatre altérations descendantes qui sont quatre ♭.

Exemple :

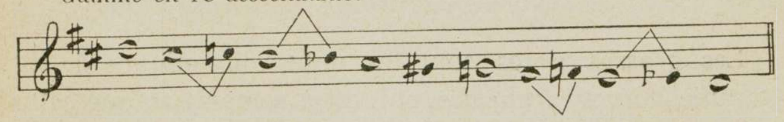
Gamme en mi ♭ *ascendante.*



Il y a, dans cette gamme, trois altérations ascendantes produites par des ♮ effaçant des ♭, et une autre altération ascendante est produite par un ♯.

Exemple :

Gamme en ré *descendante.*



Il y a, dans cette gamme, deux altérations descendantes obtenues par le ♮ effaçant des ♯, et deux autres obtenues par deux ♭ après des notes naturelles.

ORTHOGRAPHE DE LA GAMME CHROMATIQUE

On formule généralement la règle suivante pour l'orthographe des gammes chromatiques :

En montant, on doit se servir des altérations ascendantes, dièzes devant des notes naturelles ou bécarres effaçant des bémols.

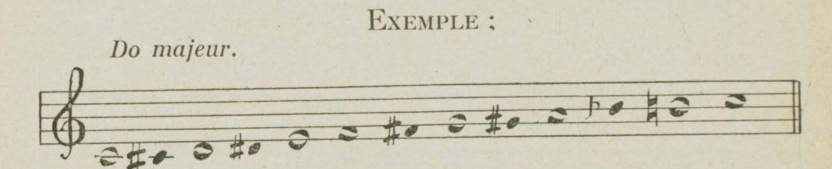
En descendant, on doit se servir des altérations descendantes, bémols devant des notes naturelles ou bécarres effaçant des dièzes.

Cette règle ne peut être absolue et, dans la pratique, il n'en est pas ainsi.

Le seul principe invariable pour l'orthographe des gammes chromatiques, c'est de conserver intactes les notes diatoniques de la gamme correspondante, soit en majeur soit en mineur.

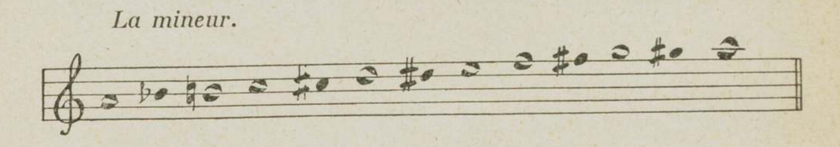
Exemple :

Do majeur.



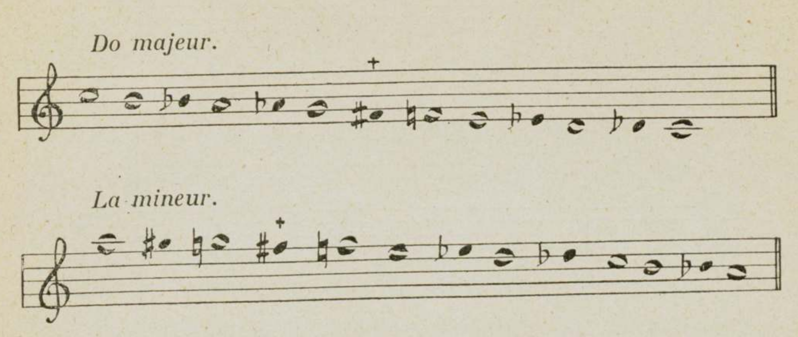
Les grosses notes sont les notes diatoniques.

La mineur.



Les grosses notes sont les notes diatoniques de la gamme *mineure française*, et il est à remarquer que cette gamme est la seule des trois gammes mineures qui serve à la formation de la gamme chromatique, parce qu'elle ne contient que des degrés diatoniques.

Voici, d'après le principe énoncé précédemment, les deux gammes chromatiques descendantes en majeur et en mineur.



Les notes diatoniques sont conservées.

Observation très importante. — On a dû remarquer dans les modèles de gammes chromatiques précédentes, ascendantes et descendantes, que certaines notes chromatiques étaient surmontées d'une petite croix ; nous avons voulu marquer par là la différence d'altération chromatique avec les autres notes.

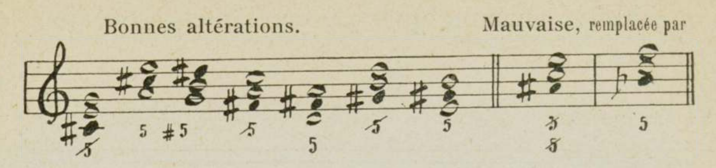
Voici maintenant la raison de cette nouvelle orthographe :

Il faut que les notes chromatiques employées dans la gamme chromatique soient en rapport harmonique avec les notes de la gamme diatonique ; autrement dit, que ces notes *chromatiques* puissent entrer dans la composition d'un accord parfait majeur, mineur, de quinte diminuée ou de quinte augmentée, écrit sur des notes de la gamme diatonique.

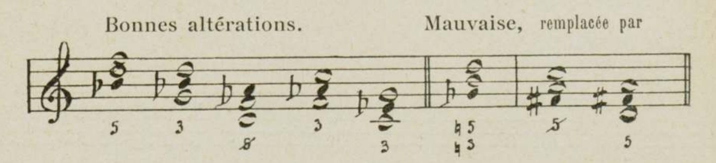
Voici un tableau d'accords à l'état fondamental dans lesquels peuvent entrer les notes chromatiques qui composent les gammes chromatiques en majeur et en mineur.



En *do* majeur ascendant :

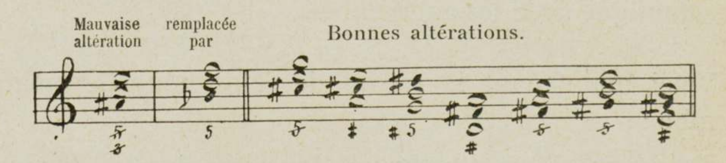


En *do* majeur descendant :

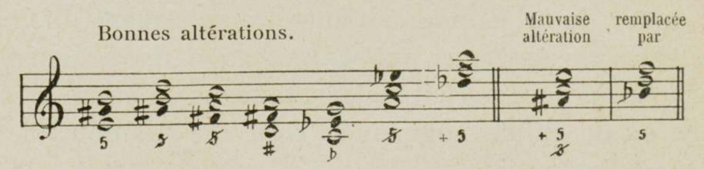


On a remarqué les deux mauvaises altérations dans cette gamme chromatique majeure; en montant, c'est le sixième degré qui ne peut être altération ascendante, et en descendant, c'est le cinquième degré qui ne peut être altération descendante.

En *la* mineur ascendant :



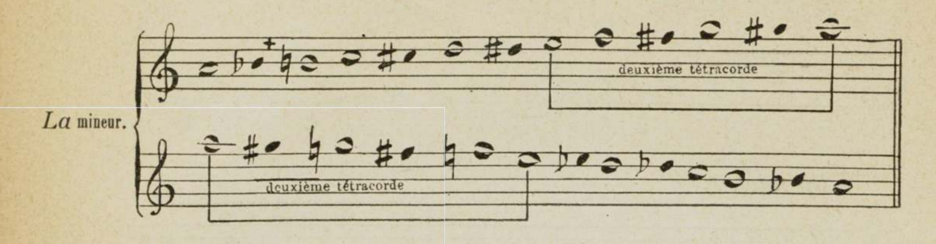
En *la* mineur descendant :



Dans la gamme en *la* mineur, comme on vient de le voir, on ne peut employer en montant le *la* ♮ qui doit être remplacé par le *si* ♭, et en descendant, c'est également le *si* ♭ qui remplace le *la* ♮.

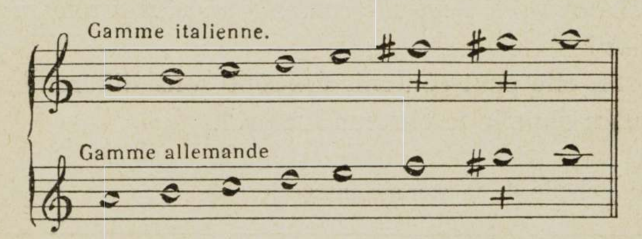
Gammes ascendante et descendante comparées.

La mineur.



Il est à remarquer que le deuxième tétracorde de la gamme chromatique mineure emploie les mêmes altérations ascendantes en descendant qu'en montant. Cela s'explique par ceci : c'est que les sixième et septième degrés de la gamme diatonique mineure peuvent être considérés comme des notes constitutives, ainsi que cela a lieu dans la gamme italienne et la gamme allemande.

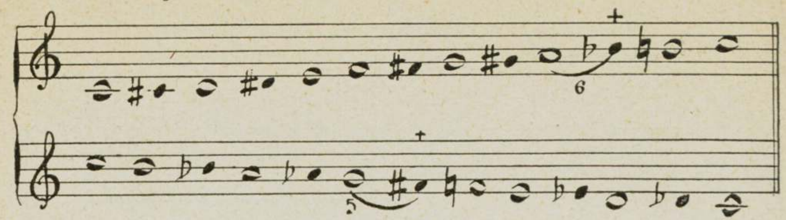
Exemple :
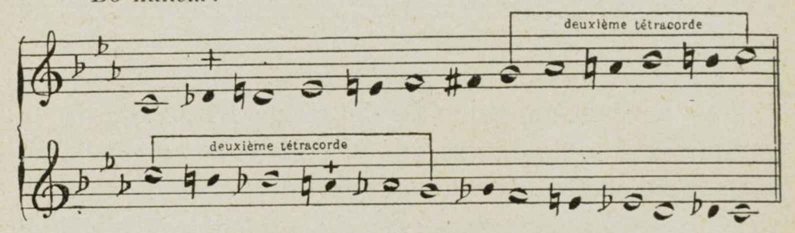


Le principe d'orthographe d'une gamme chromatique consistant à utiliser toutes les notes de la gamme diatonique correspondante, on emploie de préférence le *sol* ♮ et le *fa* ♮ en descendant, au lieu du *sol* ♭ et du *la* ♭.

Voici donc, d'après les principes énoncés précédemment, des gammes chromatiques montantes et descendantes, en majeur et en mineur.

Do majeur.



Do mineur.



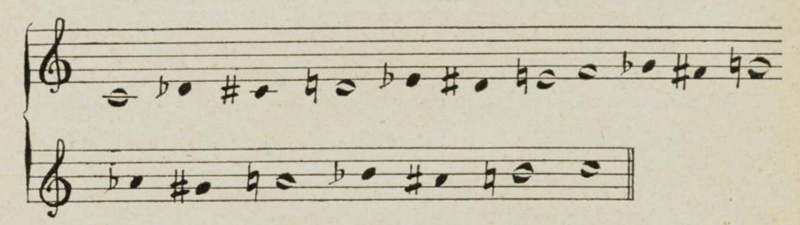
D. *Combien de demi-tons contient l'octave?*

R. Elle en contient douze : sept diatoniques et cinq chromatiques.

D. *L'octave ne peut-elle contenir un plus grand nombre de sons?*

R. Si, elle peut contenir dix-sept sons différents, c'est ce qu'on appelle le chroma intégral.

Echelle de la gamme intégrale.



La musique moderne utilise tous ces sons dans les mélodies chromatiques, bien entendu par fragments et combinés avec les notes diatoniques.

D. *Comment s'engendrent les douze sons de l'échelle chromatique ?*

R. Ils s'engendrent de quinte en quinte, en commençant par la série des sept degrés de la gamme diatonique, à laquelle viennent s'ajouter les cinq sons altérés.

Exemple : *si* ♭, *fa, do, sol, ré, la, mi, si, fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯, *ré* ♯. Onze quintes à franchir. Les deux extrémités de cette chaîne forment l'intervalle de tierce augmentée : *si* ♭ à *ré* ♯.

D. *Combien y a-t-il de gammes chromatiques ?*
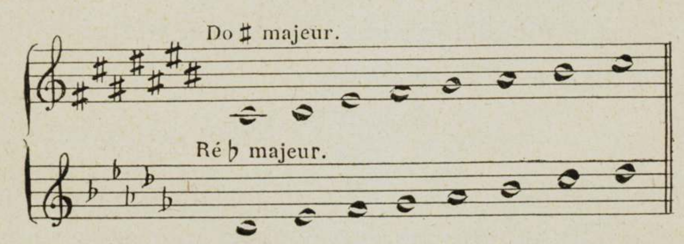
R. Il y en a trente, autant que de diatoniques.

GAMMES ENHARMONIQUES

D. *Qu'appelle-t-on gammes enharmoniques ?*

R. On appelle gammes enharmoniques deux gammes synonymes au point de vue de l'intonation et différentes au point de vue du nom des notes.

Exemple :



D. *Quelle est l'utilité de l'enharmonie ?*

R. Elle sert à relier entre eux les tons diézés et les tons bémolisés.

Elle sert encore à rendre la lecture plus facile en quittant un ton qui aurait beaucoup d'accidents pour son

synonyme qui en aurait moins. Il va sans dire que si une mélodie se présentait en *ré*♯ majeur, on aimerait mieux la chanter en *mi*♭.

DE LA MODULATION

D. *Qu'est-ce que la modulation ?*

R. La modulation est l'art de changer de ton.

Ce changement de ton s'obtient principalement en faisant appel à une ou plusieurs altérations qui appartiennent au ton dans lequel on veut aller.

D. *Quelle est la modulation qui fait appel au moins grand nombre d'altérations ?*

R. C'est la modulation aux tons voisins.

Exemple : de *do* à *sol*.
de *do* à *fa*.
de *ré* à *la*.
de *ré* à *sol*.

D. *Quelle est la modulation qui fait appel au plus grand nombre d'altérations ?*

R. C'est la modulation aux tons éloignés.

Exemple : de *do* à *do* ♯
de *do* à *do* ♭
de *fa* à *fa* ♯

Entre les tons voisins, il n'y a qu'une altération de différence, tandis qu'entre les tons éloignés que nous venons de citer il y en a sept.

Nota. — La modulation par l'enharmonie donne encore une plus grande différence d'accidents puisqu'il y en a douze, sept dans un des tons synonymes et cinq dans l'autre. Mais, à vrai dire, ce n'est pas là une modulation, car ce n'est qu'un moyen pour arriver à un changement de ton ultérieur.

DES GENRES

Ce que nous venons d'étudier au sujet des différentes gammes nous explique qu'il y a en musique trois genres ou manières d'être qui sont :

1° Le genre diatonique ;
2° Le genre chromatique ;
3° Le genre enharmonique.

Le genre enharmonique, qui s'écrit avec des notes synonymes, est d'un emploi rare et toujours de courte durée.

FIGURES DES NOTES

Nota. — Nous avons déjà dit que les notes étaient des signes d'intonation ; elles sont également des signes de durée.

D. *Qu'est-ce qui détermine leur durée ?*
R. C'est leur figure.

D. *Quelles sont les différentes figures des notes ?*

R. Ce sont les rondes 𝅝, les blanches 𝅗𝅥, les noires ♩, les croches ♪, les doubles croches 𝅘𝅥𝅯, etc.

La note carrée 𝅜 est peu usitée. En commençant par la note carrée, chacune de ces notes vaut le double de la suivante ; il n'y a donc entre elles que des divisions binaires. La division ternaire est obtenue par un artifice d'orthographe.

D. *Qu'est-ce que la durée relative des notes ?*
R. C'est leur durée comparée à celle d'autres notes plus grandes ou plus petites.

Exemple : Combien faut-il de croches pour faire une blanche ?

R. Il en faut quatre.

La croche est donc quatre fois plus petite qu'une blanche.

Voilà ce qu'on appelle une durée relative.

D. *Quel autre terme de durée relative peuvent avoir les notes ?*

R. Elles peuvent avoir une durée relative dépendant du mouvement indiqué en tête du morceau.

Exemple : une noire, dans une mesure à quatre temps, aura le double de vitesse dans un *allegro* que dans un *andante*.

D. *Qu'est-ce que la durée absolue des notes ?*

R. C'est la durée précise que peut indiquer un métronome dont le numéro 60, par exemple, serait appliqué à la noire. Cela voudrait dire que chaque noire irait à la vitesse d'une seconde.

D. *Quelle est l'unité de valeur dans la notation moderne ?*

R. C'est la ronde, notre plus grande note.

D. *Quelle différence y a-t-il entre les figures de notes dont la division est binaire, et celles dont la division est ternaire ?*

R. Les notes non pointées donnent la division binaire, et les notes pointées donnent la division ternaire.

EXEMPLE : Une 𝅝 vaut 2 𝅗𝅥

Une 𝅝. vaut 3 𝅗𝅥

Une 𝅘𝅥 vaut 2 𝅘𝅥𝅮

Une 𝅘𝅥. vaut 3 𝅘𝅥𝅮, etc.

Il en est de même pour les silences qu'on peut pointer, ainsi que les notes.

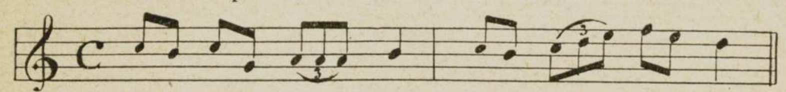
TRIOLET

D. *Qu'est-ce que le triolet ?*

R. C'est un groupe de trois notes ayant la même valeur que deux de la même figure. Il est toujours la division ternaire d'une valeur binaire, et on l'indique par un chiffre 3 au-dessus ou au-dessous des notes.

EXEMPLE :

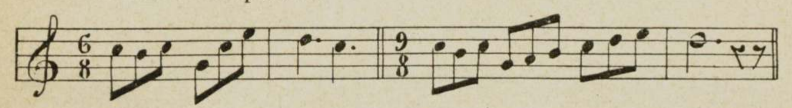
Mesures simples.



Comme la division ternaire est l'exception dans ces mesures, on est obligé de l'indiquer par le chiffre 3. Cette même indication du chiffre 3 n'est pas nécessaire dans les mesures où la division ternaire est la règle.

EXEMPLE :

Mesures composées.
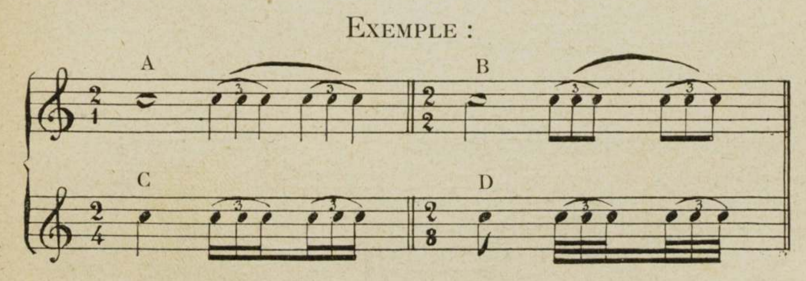


DOUBLE TRIOLET ET SIXAIN

D. *Qu'est-ce que le double triolet ?*

R. C'est la réunion de deux triolets en un seul groupe.
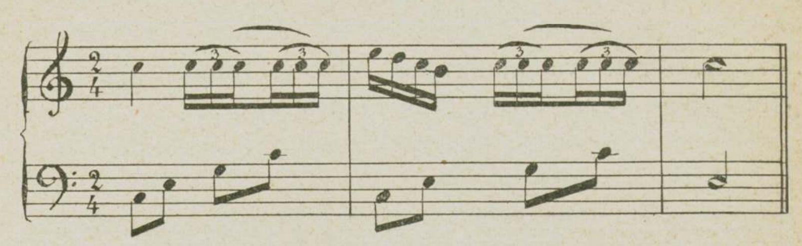
EXEMPLE :
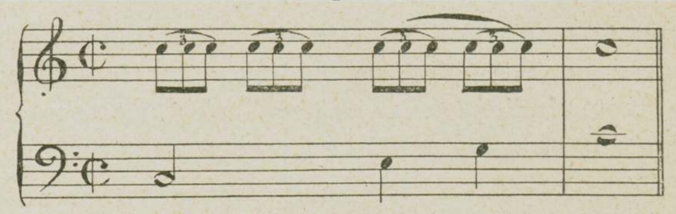


D. *Quelle valeur représente le double triolet ?*

R. En général, il représente un temps entier dans les mesures simples, et toujours il est le produit d'une division binaire.

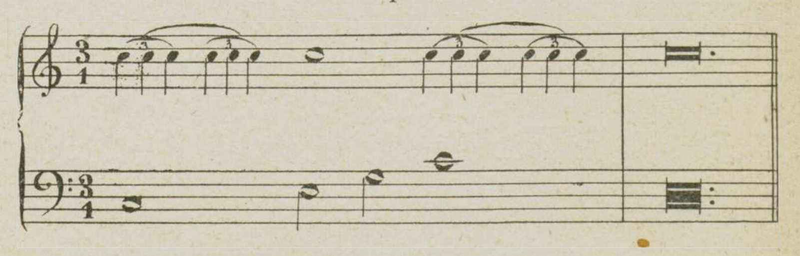
Exemples :



Unité de temps : la *blanche*.
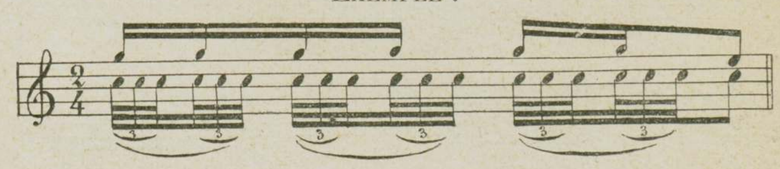


Unité de temps : la *ronde*.



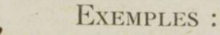
Le double triolet pourrait ne représenter que la moitié d'un temps simple.

Exemple :
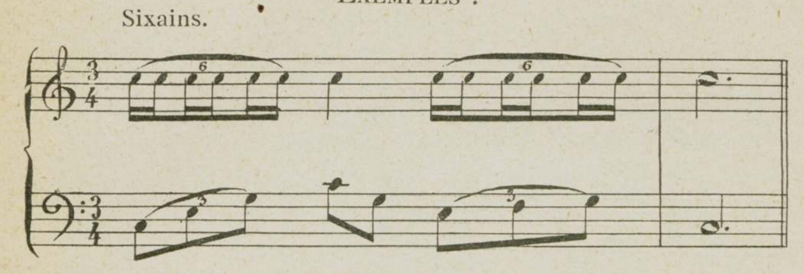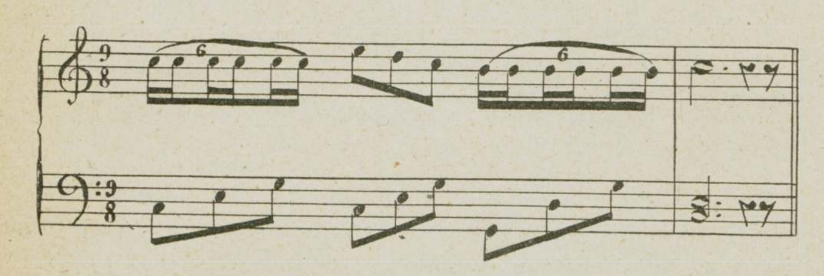


Le double triolet, représentant toujours un temps simple, ne peut pas être confondu avec le sixain, qui représente toujours une valeur ternaire, c'est-à-dire un temps composé.

EXEMPLES :
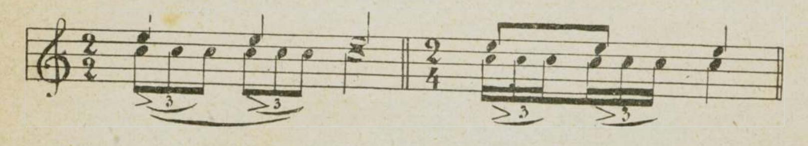


Sixains.
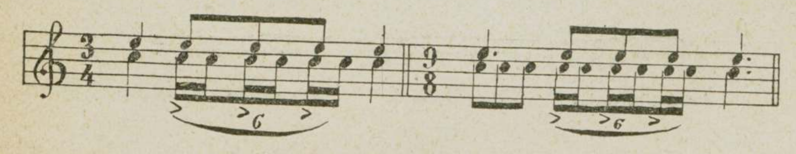




Ce qui distingue surtout le double triolet du sixain, c'est l'accent rythmique ; une oreille un peu exercée les reconnaîtra de suite.

1° Dans le double triolet, l'accent porte sur chaque groupe de trois. — EXEMPLE :
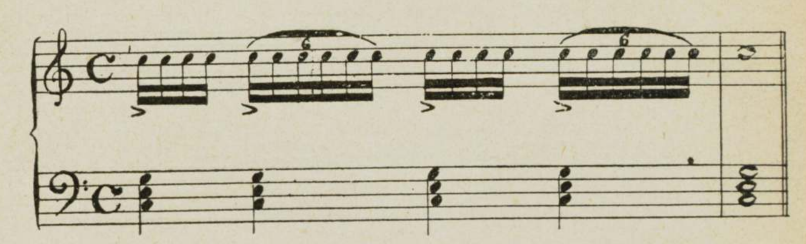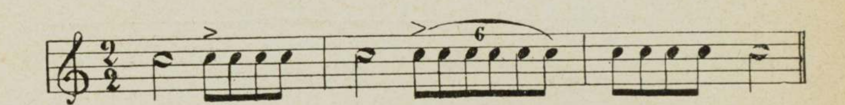


2° Dans le sixain, l'accent porte sur chaque groupe de deux. — EXEMPLE :



Le sixain peut être interprété d'une autre manière, lorsqu'il doit remplacer un groupe de quatre notes de la même figure ; dans ce cas, l'accent ne porte que sur la première note du groupe.

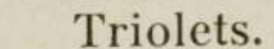
Exemples :
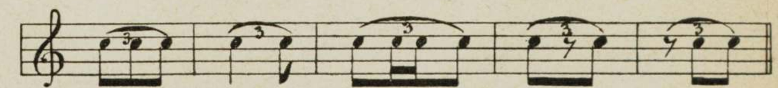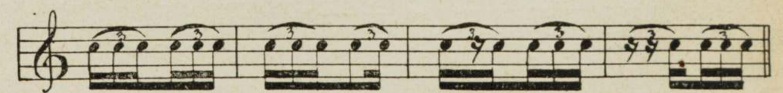




Nota. — Pour la bonne orthographe du triolet, du double triolet et même du sixain, il n'est pas nécessaire que les notes qui les composent soient de valeurs égales ; il suffit de les remplacer par des valeurs équivalentes, soit en notes, soit en silences.

Exemples :


Triolets.



Doubles triolets.



Sixains.



D. *Qu'est-ce que le duolet ?*

R. C'est un groupe de deux notes équivalant à trois notes de la même figure.

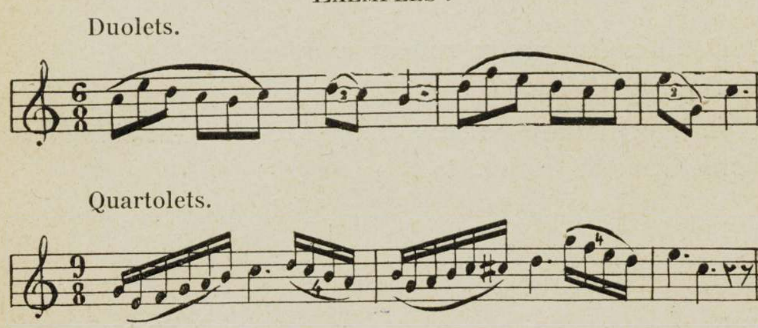
D. *Qu'est-ce que le quartolet ?*

R. C'est un groupe de quatre notes équivalant à six notes de la même figure.

D. *Dans quel cas se sert-on de ces deux groupes ?*

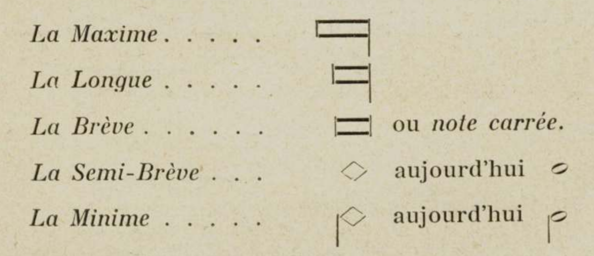
R. On s'en sert dans les mesures à temps ternaire pour obtenir exceptionnellement des divisions binaires ; il faut alors les indiquer par les chiffres 2 ou 4.

EXEMPLES :



ANCIENNES FIGURES DE NOTES

L'ancienne notation employait d'autres figures de notes dont les noms étaient :



D. *Combien de points peut-on placer après la note ?*

R. On en peut placer deux, mais rarement trois.

D. *Que vaudrait une noire trois fois pointée ?*

R. Elle vaudrait :

D. *Quel est le nombre de triples croches que représente la noire trois fois pointée, et que lui manque-t-il pour valoir une blanche ?*

R. La vaut quinze triples croches, il n'en manque qu'une pour faire la valeur d'une blanche.

D. *Combien quatre rondes représentent-elles de noires sous forme de triolets ?*

R. Vingt-quatre noires ; chaque ronde vaut six noires sous forme de triolet.



D. *Combien la représente-t-elle de croches sous forme de double triolet, et de doubles croches sous forme de double triolet ?*

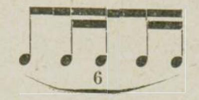
R. Douze pour les croches.

Vingt-quatre pour les doubles croches.



D. *Peut-on écrire un sixain avec cinq notes ?*

R. Oui, sous cette forme :



DE LA MESURE

D. *Qu'entend-on par la mesure ?*

R. On entend par la mesure, le fractionnement régulier d'une composition musicale.

D. *Qu'est-ce qu'une mesure ?*

R. C'est le fragment contenu entre deux barres de mesure.

D. *Comment se subdivise la mesure ?*

R. Elle se subdivise en fractions égales qu'on appelle temps.

D. *Combien de genres de mesures y a-t-il ?*

R. Il y a deux genres de mesures qui sont : les mesures binaires et les mesures ternaires, c'est-à-dire à deux et à trois temps.

La mesure à quatre temps n'est elle-même qu'une mesure binaire double.

D. *En combien d'espèces se subdivisent ces deux genres de mesures ?*

R. En deux espèces : les mesures simples et les mesures composées.

D. *Qu'est-ce qu'une mesure simple ?*

R. C'est une mesure dont les temps sont représentés par des valeurs binaires, c'est-à-dire des notes non pointées.

D. *Qu'est-ce qu'une mesure composée ?*

R. C'est une mesure dont les temps sont représentés par des valeurs ternaires, c'est-à-dire des notes pointées.

D. *Qu'appelle-t-on l'unité de la mesure ?*

R. C'est la note qui, à elle seule, résume la valeur de la mesure.

D. *Qu'appelle-t-on l'unité de temps ?*

R. C'est la note qui, à elle seule, résume la valeur du temps.

D. *Que veut dire le mot binaire ?*

R. Il veut dire : composé de deux unités.

D. *Qu'entendez-vous par musique binaire ?*

R. La musique binaire est celle dont le rythme dérive de la mesure à deux temps.

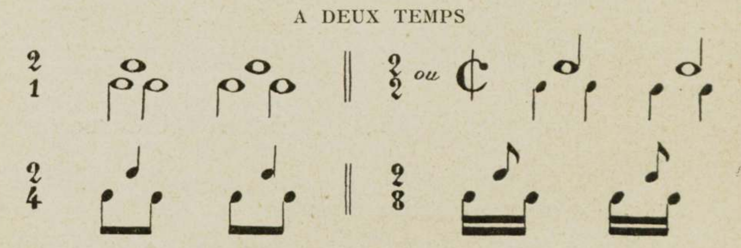
NOTA. — Nous avons déjà dit que la mesure à quatre temps donnait également le rythme binaire, puisque sa composition n'est qu'une réunion de deux mesures à deux temps.

D. *Quelles sont les mesures binaires ?*

R. Ce sont toutes les mesures, simples ou composées, qui contiennent des temps en nombre pair et dans lesquelles l'accent principal se place après *deux* ou *quatre* temps.

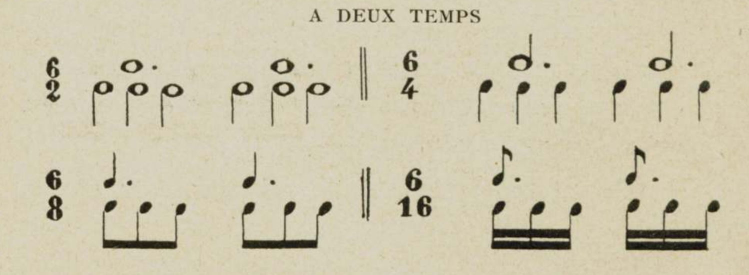
Groupes de mesures dont le temps est formé par une note simple.

A DEUX TEMPS



Groupe de mesures dont le temps est formé par une note pointée.

A DEUX TEMPS



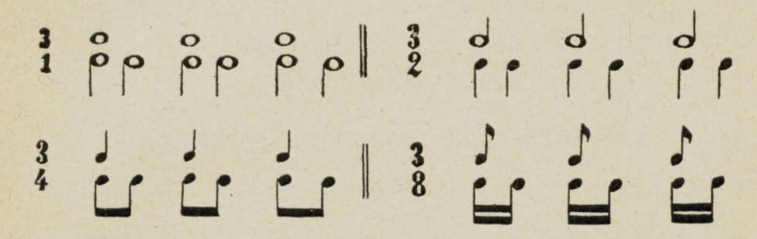
Les huit espèces de mesures que nous venons d'indiquer ne diffèrent entre elles que par la valeur du temps qui est simple ou pointé.

D. *Quelles sont les mesures ternaires ?*

R. Ce sont toutes les mesures, simples ou composées, qui contiennent des temps en nombre impair (le nombre *trois* est d'ailleurs le seul possible), et dans lesquelles l'accent principal se place après *trois* temps.
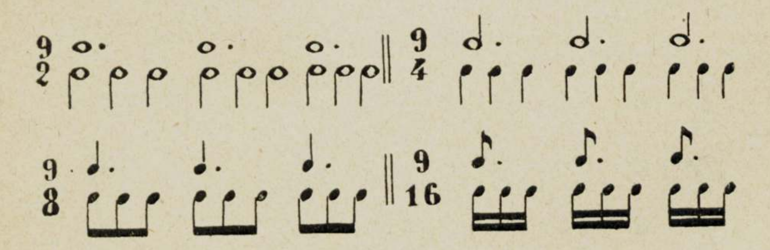
Groupes de mesures dont le temps est formé par une note simple.

A TROIS TEMPS



Groupe de mesures dont le temps est formé par une note pointée.

A TROIS TEMPS



DES MESURES SIMPLES

D. *Qu'appelle-t-on mesures simples ?*

R. On appelle mesures simples celles dont le temps est représenté par une valeur simple.

D. *De quelle nature sont les temps dans une mesure simple ?*

R. Ils sont toujours binaires.

D. *Quelles sont les notes qui peuvent représenter le temps dans les mesures simples ?*

R. Toutes, du moment qu'elles ne sont pas pointées. Exemple : 𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪. L'usage n'utilise guère la ronde pour représenter le temps.

TABLEAU DES MESURES SIMPLES

A DEUX TEMPS				UNITÉ DE TEMPS	UNITÉ DE MESURE
2/1	𝅝	𝅝		𝅝	𝅜
2/2 ¢	𝅗𝅥	𝅗𝅥		𝅗𝅥	𝅝
2/4	♩	♩		♩	𝅗𝅥
2/8	♪	♪		♪	♩
A TROIS TEMPS					
3/1	𝅝	𝅝	𝅝	𝅝	𝅜.
3/2	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅝.
3/4	♩	♩	♩	♩	𝅗𝅥.
3/8	♪	♪	♪	♪	♩.

A QUATRE TEMPS					UNITÉ DE TEMPS	UNITÉ DE MESURE
4/1	𝅝	𝅝	𝅝	𝅝	𝅝	𝆷
4/2	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅜
4/4 C	♩	♩	♩	♩	♩	𝅝
4/8	♪	♪	♪	♪	♪	𝅗𝅥

Ce tableau comprend douze mesures simples, parmi lesquelles les trois qui ont la ronde pour unité de temps sont rarement employées. — EXEMPLE :



DES MESURES COMPOSÉES

D. *Qu'appelle-t-on mesures composées ?*

R. On appelle mesures composées celles dont le temps est représenté par une valeur ternaire ou note pointée.

D. *Quelles sont les notes qui peuvent représenter le temps dans les mesures composées ?*

R. Ce sont les 𝅝., 𝅗𝅥., ♩., ♪. La ronde pointée est rarement employée comme temps.

TABLEAU DES MESURES COMPOSÉES

A DEUX TEMPS			UNITÉ DE TEMPS	UNITÉ DE MESURE
6/2	𝅝.	𝅝.	𝅝.	𝅜.
6/4	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅗𝅥.	𝅝.
6/8	♩.	♩.	♩.	𝅗𝅥.
6/16	♪.	♪.	♪.	♩.

A TROIS TEMPS

9/2			
9/4			
9/8			
9/16			

A QUATRE TEMPS

12/2			
12/4			
12/8			
12/16			

Parmi ces douze espèces de mesures composées, il y en a cinq qu'on utilise très rarement :

6/2	9/2
9/4	12/2
12/4	

Nota. — Nous avons vu qu'il y a deux genres de mesures : la mesure binaire et la mesure ternaire ; mais il y a trois manières de battre la mesure : 1° à deux temps ; 2° à trois temps ; 3° à quatre temps. Ces trois manières de battre la mesure s'appliquent aux mesures simples ainsi qu'aux composées.

CHIFFRAGE DE LA MESURE

D. *Comment s'indique la mesure ?*

R. Elle s'indique par des chiffres qu'on place au commencement du morceau.

Ces chiffres représentent, sous forme de fraction, le contenu de la mesure.

D. *Comment s'appellent les deux chiffres et quelle est leur fonction ?*

R. Le chiffre supérieur s'appelle numérateur, il indique le nombre de temps.

Le chiffre inférieur s'appelle dénominateur, il indique l'espèce de temps.

Mais cette explication ne s'applique qu'aux mesures simples.

Exemple : Une mesure à $\frac{3}{4}$ a pour *numérateur* un 3 qui veut dire qu'il y a trois temps dans cette mesure ; et pour *dénominateur* un 4 qui veut dire que chaque temps vaut le quart de la ronde.

D. *Quelle est la signification des chiffres dans les mesures composées ?*

R. Le chiffre supérieur indique la quantité de tiers de temps contenus dans la mesure, et le chiffre inférieur l'espèce de tiers de temps par rapport à la ronde.

Exemple : Une mesure à $\frac{9}{8}$ a pour *numérateur* un 9 qui indique le nombre de tiers de temps, et pour *dénominateur* un 8 qui veut dire un huitième de ronde, c'est-à-dire une croche, pour chaque tiers de temps.

D. *Quels sont les chiffrages caractéristiques des mesures simples et des mesures composées ?*

R. C'est par le chiffre supérieur que se distinguent ces mesures.

Pour les mesures simples, les chiffres supérieurs sont : 2, 3, 4.

Pour les mesures composées : 6, 9, 12.

D. *Sous combien de formes peuvent se présenter les mesures à deux temps ?*

R. Sous huit formes : quatre simples et quatre composées.

Exemple :	*Simples* ...	$\frac{2}{1}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{8}$
	Composées.	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{16}$

D. *Sous combien de formes peuvent se présenter les mesures à trois temps ?*

R. Sous huit formes : quatre simples et quatre composées.

Exemple :	*Simples* ...	$\frac{3}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$
	Composées.	$\frac{9}{2}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{16}$

D. *Sous combien de formes peuvent se présenter les mesures à quatre temps ?*

R. Sous huit formes : quatre simples et quatre composées.

Exemple :	*Simples* ...	$\frac{4}{1}$	$\frac{4}{2}$	$\frac{4}{4}$ C	$\frac{4}{8}$
	Composées.	$\frac{12}{2}$	$\frac{12}{4}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{12}{16}$

Nota. — On voit, par les tableaux qui précèdent, quels sont les rapports de chiffres entre les mesures simples et leurs correspondantes composées. Quand on veut transformer par le chiffrage une mesure simple en mesure composée, on multiplie le numérateur par 3 et le dénominateur par 2.

Exemple : la mesure simple $\frac{3}{4}$ donne, par les deux opérations en question, le chiffrage $\frac{9}{8}$ pour la mesure composée. En faisant la division des chiffres $\frac{9}{8}$ on obtiendrait les $\frac{3}{4}$ de la mesure simple correspondante.

D. *Quelle espèce de mesures représentent les chiffrages suivants :* $\frac{2}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{4}{16}$?

R. Ils représentent des mesures simples.

D. *Quelle est la valeur d'une double croche dans une mesure à* $\frac{9}{16}$?

R. La double croche vaut un tiers de temps.

D. *Quel est le rythme des trois mesures suivantes :*

$\frac{2}{4}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{8}$

R. La première est binaire.
La deuxième est ternaire.
La troisième est binaire.

Nota. — Les mesures composées contenant un élément rythmique *ternaire*, il serait difficile de distinguer le rythme *binaire* dans une mesure à $\frac{6}{8}$ ou dans une mesure à $\frac{12}{8}$ si le mouvement était très lent ; car alors la subdivision ternaire de chacun des temps donnerait l'illusion d'autant de mesures à trois temps.

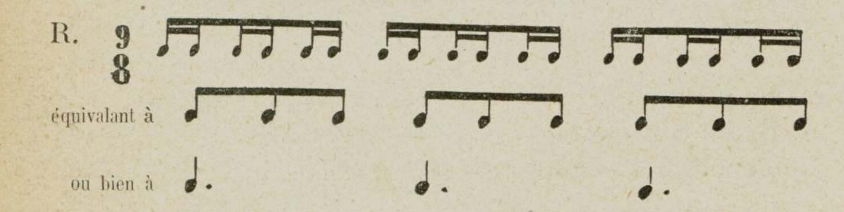
D. *Quelle est la mesure composée correspondante de* $\frac{3}{8}$?

R. C'est la mesure à $\frac{9}{16}$.

D. *Quelle est la mesure simple correspondante de* $\frac{6}{4}$?
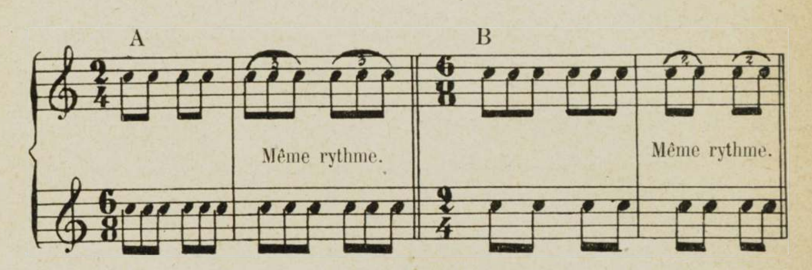
R. C'est la mesure à $\frac{2}{2}$.

D. *Donnez l'orthographe d'une mesure à* $\frac{9}{8}$ *écrite en doubles croches ?*



D. *Comment peut-on obtenir deux mesures, l'une simple et l'autre composée, dont les temps auraient le même rythme ?*

R. On obtiendrait un rythme identique dans les temps de deux mesures correspondantes en se servant du *triolet* exceptionnel dans les mesures simples, et du *duolet* dans les mesures composées.



Dans l'exemple A, le temps binaire devient ternaire au moyen du triolet ; dans l'exemple B, le temps ternaire devient binaire au moyen du duolet.

La mesure à $\frac{5}{4}$, d'un usage rare, n'est qu'une mesure à trois temps suivie d'une autre à deux temps. De même 7/4 ; c'est quatre temps suivis de trois temps.

DE LA SYNCOPE ET DU CONTRETEMPS

D. *Qu'est-ce que la syncope ?*

R. La syncope est une forme rythmique qui a pour but de déplacer l'ordre des temps forts de la mesure ou des parties fortes des temps.

D. *Qu'est-ce que le contretemps ?*

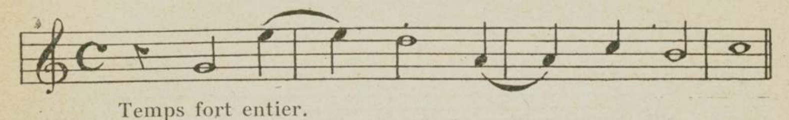
R. Le contretemps est également une forme rythmique qui déplace les temps forts ou les parties fortes des temps, mais dont l'orthographe diffère de la syncope.

D. *Quelle est l'orthographe de la syncope ?*

R. La syncope est une note accentuée sur un temps faible ou sur une partie faible du temps, avec prolongation sur le temps fort suivant ou sur la partie forte suivante.

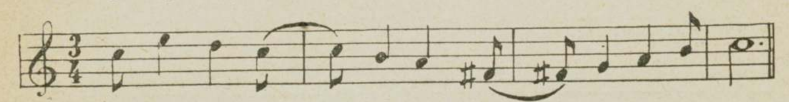
EXEMPLES :

Syncope régulière.



Temps fort entier.

Syncope régulière.



Partie forte du temps.

D. *Qu'est-ce qu'une syncope régulière ?*

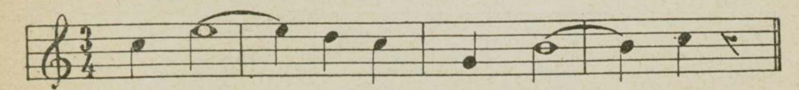
R. C'est une syncope dont les deux notes qui la produisent sont d'égale durée.

D. *Qu'est-ce qu'une syncope irrégulière et une syncope boiteuse ?*
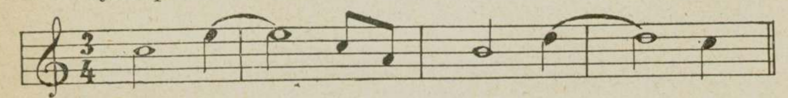
R La syncope irrégulière est celle dont la première des deux notes est la plus longue, et la syncope boiteuse celle où la première des deux notes est la plus courte.

EXEMPLES :

Syncope irrégulière. *Bon.*



Syncope boiteuse. *Mauvais.*

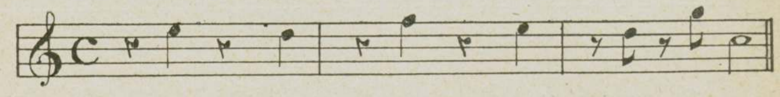


D. *Quelle est l'orthographe du contretemps ?*

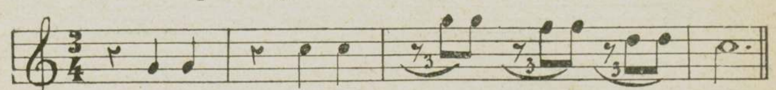
R. Le contretemps est une note accentuée sur un temps faible ou sur une partie faible du temps, mais sans prolongation sur le temps fort suivant ; de sorte qu'après l'accent donné au temps faible ou à la partie faible du temps, il y a un silence sur le temps fort suivant.

EXEMPLE :

Contretemps régulier.



Contretemps irrégulier.
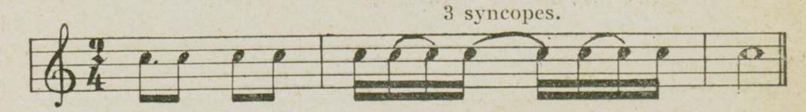


Le contretemps est régulier quand la note et le silence sont d'égale durée. Il est irrégulier quand les notes et le silence ne sont pas d'égale durée.

D. *Peut-on placer plusieurs syncopes régulières dans une mesure à* $\frac{2}{4}$?

R. Oui, en doubles croches on aura trois syncopes régulières, obtenues sur les parties faibles des temps.

EXEMPLE :

3 syncopes.



D. *Présentez une syncope irrégulière de deux manières différentes ?*

R. On les présentera : l'une au moyen d'un point et l'autre au moyen d'une liaison.

Exemple :
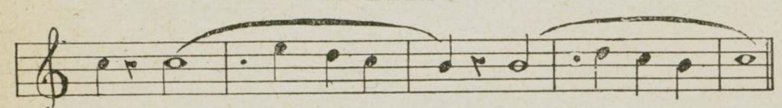
1°

2°

La deuxième manière est préférable, parce que l'œil saisit davantage l'endroit où se produit la syncope.

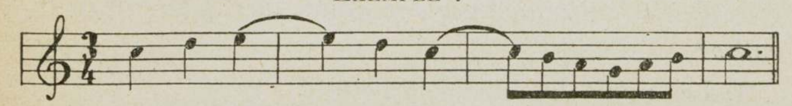
Nota. — Dans l'ancienne notation, la syncope qui enjambait sur la mesure suivante était représentée par un point.

Exemple :



Aujourd'hui, quand cet enjambement se présente, on l'écrit invariablement avec la liaison.

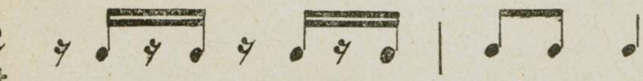
Exemple :



D. *Ecrivez quatre contretemps réguliers dans une mesure à $\frac{2}{4}$?*
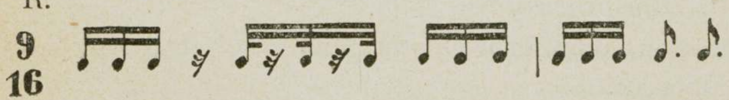
R.





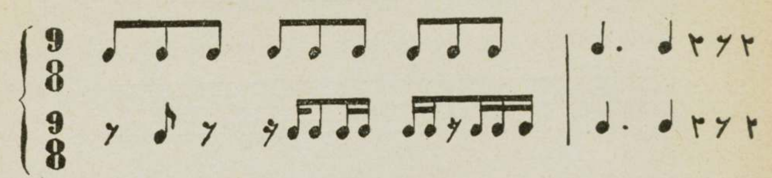
D. *Ecrivez une mesure à $\frac{9}{16}$ dont un seul temps contiendra trois contretemps réguliers ?*

R.



D. *Ecrivez une mesure à $\frac{9}{8}$ avec des contretemps irréguliers ?*

R.



DES INTERVALLES

D. *Qu'est-ce qu'un intervalle ?*

R. C'est la distance qui sépare un son d'un autre.

D. *Quels sont les noms qu'on donne aux différents intervalles ?*
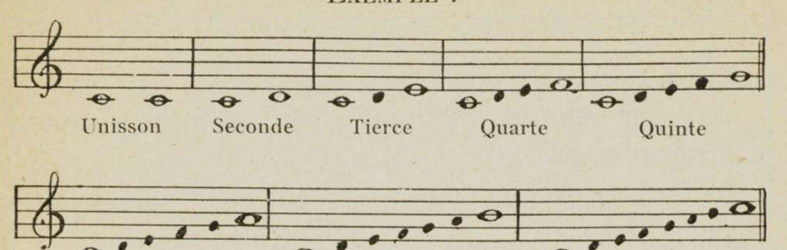
R. Les noms des intervalles sont :

1° L'unisson ;
2° La seconde ;
3° La tierce ;
4° La quarte ;
5° La quinte ;
6° La sixte ;
7° La septième ;
8° L'octave.

D. *D'où provient leur nom ?*

R. Leur nom provient du nombre de degrés qui les composent.

Exemple :



D. *Qu'est-ce qu'un intervalle simple ?*
R. C'est celui qui ne dépasse pas l'octave.

D. *Qu'est-ce qu'un intervalle composé ?*
R. C'est un intervalle qui dépasse l'octave.

Exemple :

Neuvième. Dixième.

Seconde. Tierce.

Nota. — On remarquera que les intervalles plus grands que l'octave ne peuvent être que des redoublements d'intervalles plus petits que l'octave, comme on le voit dans la neuvième et dans la dixième. Pour doubler, tripler ou quadrupler un intervalle simple, on porte la note qui fait l'intervalle simple à une, deux ou trois octaves plus haut. L'intervalle se grandit chaque fois de sept degrés.

D. *Comment se mesurent les intervalles ?*

R. Ils se mesurent de bas en haut, en comptant le nombre de tons, de demi-tons diatoniques ou chromatiques qu'ils contiennent.

D. *Quelles sont les modifications que peuvent subir les intervalles ?*
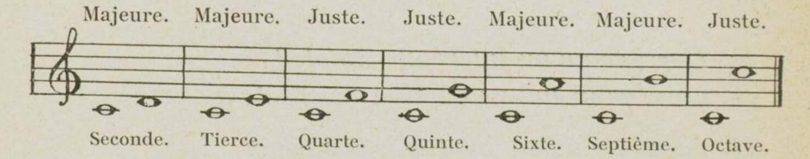
R. Les intervalles peuvent être justes, majeurs, mineurs, augmentés, diminués, sur-augmentés, sous-diminués.

Nota. — Ces différentes modifications des intervalles s'obtiennent en ajoutant ou en retirant un demi-ton chromatique.

D. *Quels sont les qualificatifs donnés aux intervalles d'une gamme majeure ?*

R. Dans la gamme majeure il n'y a que des intervalles majeurs et justes.

Exemple :



D. *Pourquoi la quinte, la quarte et l'octave s'appellent-elles justes ?*

R. La quinte s'appelle juste :

1° Parce qu'elle est le produit de la résonnance d'un corps sonore (première harmonique à la douzième) ;

2° Parce qu'elle ne peut être altérée sans devenir dissonance.

D. *Pourquoi la quarte est-elle appelée juste ?*

R. Parce qu'elle utilise les mêmes notes que la quinte juste, à l'état de renversement.

Nota. — Entre ces deux intervalles formés des mêmes éléments, il y a une grande différence.

La quarte donne le sentiment de l'instabilité qui résulte de son renversement, tandis que la quinte, dont la note génératrice est à la basse, donne le sentiment du repos, du définitif.

D. *Pourquoi l'octave est-elle appelée juste ?*

R. Parce qu'elle est la reproduction, à une octave supérieure, d'une des notes de l'unisson ; unisson veut dire un seul son, donc juste.

D. *Comment renverse-t-on un intervalle ?*

R. En portant la note du grave à l'aigu.

D. *Que deviennent les intervalles par le renversement ?*

R. Le majeur devient mineur.

Le mineur devient majeur.

Le juste reste juste.

Le diminué devient augmenté.

L'augmenté devient diminué.

D. *Comment reconnaît-on le nombre d'espaces diatoniques contenus dans les intervalles ?*

R. En retranchant un espace diatonique du nombre de degrés de l'intervalle.

Ainsi l'on dira :

Une sixte contient cinq espaces.

Une septième contient six espaces.

Une octave contient sept espaces.

Nota. — Pour savoir si les espaces contenus dans les intervalles simples de la gamme majeure sont des tons ou des demi-tons, il faut remarquer que le demi-ton diatonique n'apparaît pas dans la seconde et la tierce ; qu'il apparaît une fois dans la quarte, dans la quinte, dans la sixte, dans la septième ; et qu'enfin il apparaît deux fois dans l'octave. Le reste des espaces sont tous des tons entiers.

D. *D'après la note précédente, quelle est la nature des espaces contenus dans la sixte d'une gamme majeure ?*

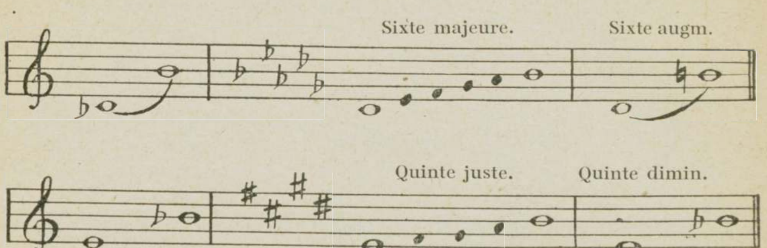
R. La sixte contient cinq espaces : quatre tons et un demi-ton diatonique.

D. *Comment reconnaît-on la nature d'un intervalle qui aurait été modifié par une altération ?*

R. Pour reconnaître la nature d'un intervalle quelconque, il faut considérer la note grave comme tonique d'une gamme majeure. Si la note supérieure se rencontre

telle qu'elle doit être dans une gamme majeure, c'est que l'intervalle est majeur ou juste ; sinon il est mineur diminué, augmenté, etc.

Exemple :



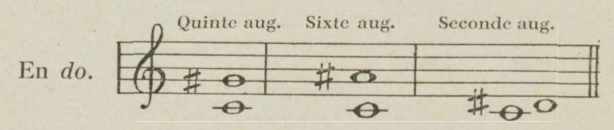
D. *Qu'est-ce qu'un intervalle diatonique ?*

R. C'est un intervalle dont les deux notes peuvent faire partie de la même gamme diatonique, soit majeure, soit mineure.

D. *Qu'est-ce qu'un intervalle chromatique ?*

R. C'est un intervalle dont les notes ne peuvent faire partie que d'une gamme chromatique.

Exemple :



En *do*.

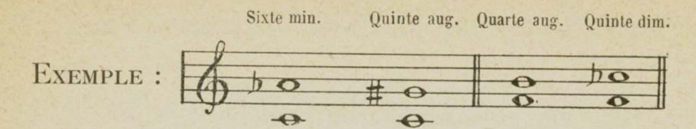
D. *Qu'entendez-vous par intervalle mélodique, harmonique, disjoint et conjoint ?*

R. Un intervalle mélodique est celui dont les notes se disent successivement ; harmonique, quand elles se disent simultanément ; disjoint, quand il est plus grand que la seconde ; conjoint, quand il ne dépasse pas la seconde.

D. *Qu'est-ce qu'un intervalle synonyme ?*

R. C'est un intervalle ayant la même intonation qu'un autre, mais dont le nom des notes change.

EXEMPLE :



Il faut remarquer également que les intervalles synonymes n'ont jamais le même nombre de degrés.

D. *Qu'est-ce qu'un accord parfait majeur ?*

R. C'est un accord composé d'une tierce majeure et d'une quinte juste. C'est la définition harmonique ; car on peut dire aussi, c'est une superposition de deux tierces dont la première est majeure et la deuxième mineure.

D. *Qu'est-ce qu'un accord parfait mineur ?*

R. C'est un accord composé d'une tierce mineure et d'une quinte juste, ou bien de deux tierces superposées dont la première est mineure et la deuxième majeure.
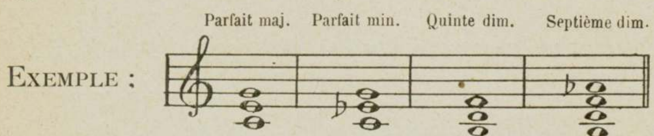
D. *Qu'est-ce qu'un accord de quinte diminuée ?*

R. C'est un accord composé de deux tierces mineures superposées.

D. *Qu'est-ce qu'un accord de septième diminuée ?*

R. C'est un accord de trois tierces mineures superposées.

EXEMPLE :



D. *Que contiennent les intervalles de quinte juste, quinte diminuée et septième diminuée ?*

R. La quinte juste contient trois tons et un demi-ton diatonique.

La quinte diminuée contient deux tons et deux demi-tons diatoniques.

La septième diminuée contient trois tons et trois demi-tons diatoniques.

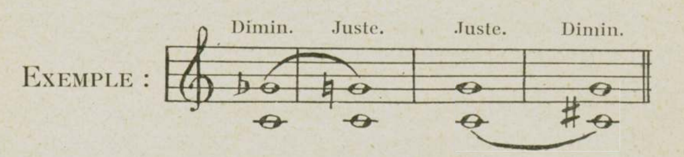
D. *Quels sont les qualificatifs qui s'appliquent à tous les intervalles ?*

R. C'est ceux d'augmenté et de diminué, tandis que majeur, mineur, juste ne peuvent s'appliquer qu'à certains intervalles. (Voir page 70).

D. *Comment rendrait-on juste un intervalle diminué ?*

R. En montant d'un demi-ton chromatique la note supérieure, ou en baissant d'un demi-ton chromatique la note inférieure.

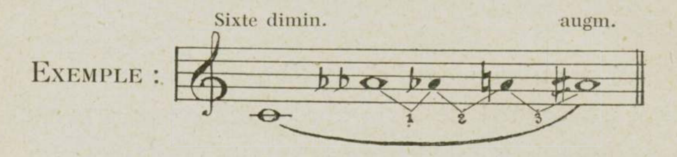
Exemple :



D. *De combien de demi-tons chromatiques une sixte augmentée est-elle plus grande qu'une sixte diminuée ?*

R. De trois.

Exemple :



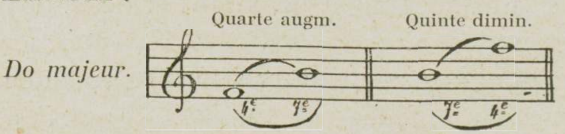
D. *Pourquoi la quarte augmentée s'appelle-t-elle triton ?*

R. Parce qu'elle est composée de trois tons entiers.

D. *La quarte augmentée et la quinte diminuée peuvent-elles se rencontrer sans altération dans une gamme majeure ?*

R. Oui, en plaçant la quarte du quatrième au septième degré, et la quinte du septième au quatrième supérieur.
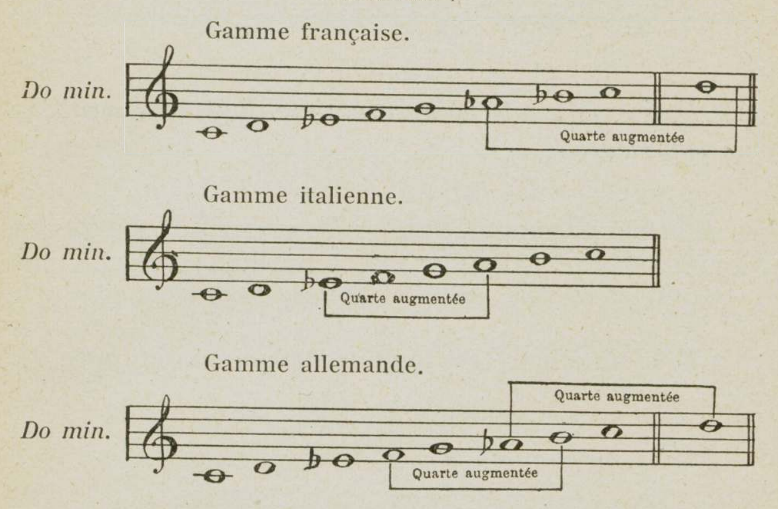
Exemple :



Il en serait de même dans tous les tons majeurs.

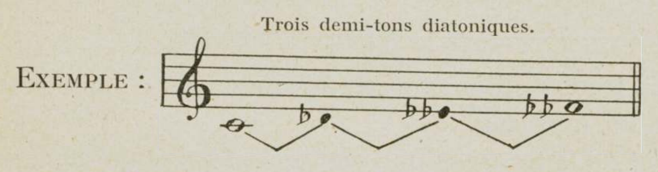
Nota. — La quarte augmentée et son renversement peuvent se rencontrer sur d'autres degrés dans les trois espèces de gammes mineures.

Exemple :



D. *Comment s'appelle l'intervalle de* do *à* fa ♭♭, *et quel est le nombre de demi-tons diatoniques qui le composent ?*

R. Quarte sous-diminuée.



D. *Quel est le plus grand des deux intervalles, la tierce majeure ou de la quarte diminuée ?*

R. C'est la tierce majeure qui est plus grande d'un comma, car elle contient deux tons entiers, c'est-à-dire dix-huit commas, tandis que la quarte diminuée ne contient qu'un ton entier (neuf commas) et deux demi-tons diatoniques (huit commas). En tout dix-sept commas.

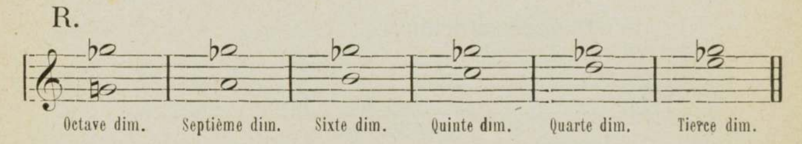
D. *Comment écrirez-vous deux intervalles synonymes d'une seconde augmentée ?*

R.

Seconde augm. Tierce mineure. Quarte sous-dimin.

D. *Ecrivez six intervalles diminués dont* sol ♭ *serait la note supérieure ?*

R.



La note supérieure est toujours la quinte diminuée du ton.

DE LA TRANSPOSITION

D. *En quoi consiste la transposition ?*

R. La transposition consiste à hausser ou à baisser les notes d'un morceau.

Le but de la transposition est généralement de se placer dans une tonalité plus favorable à la voix ou à l'instrument.

D. *Combien y a-t-il de manières de transposer ?*

R. Il y a deux manières :

1° En transcrivant les notes dans un autre ton ;

2° En les lisant dans une autre clef.

Cette seconde manière offre seule des difficultés.

D. *Que faut-il faire pour transposer en lisant ?*

R. 1° Choisir la clef nécessaire pour déterminer le nouveau ton ;

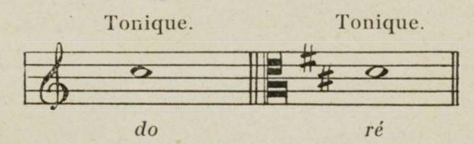
2° Supposer une nouvelle armure à la clef ;

3° Reconnaître dans le texte à transposer les notes devant lesquelles les altérations auront une autre signification.

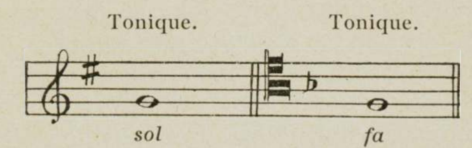
D. *Comment fait-on pour choisir la clef nécessaire à la transposition ?*

R. On prend la tonique du texte à transposer et l'on cherche la clef qui fera de cette tonique la tonique du nouveau ton.

Exemple : pour transposer de *do* en *ré*, il faut prendre la clef d'*ut* troisième ligne, qui fera de la tonique *do* une tonique *ré*



Pour transposer de *sol* en *fa* :



D. *Quand est-ce que la transposition est ascendante ?*

R. Elle est ascendante quand il faut franchir des quintes justes en montant pour atteindre le nouveau ton.
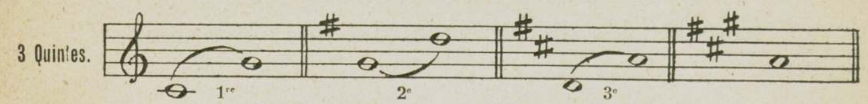
D. *Quand est-ce que la transposition est descendante ?*

R. Elle est descendante quand il faut franchir des quintes justes en descendant pour atteindre le nouveau ton.

Exemple : transposer de *do* en *la*, c'est faire transposition ascendante.

Les quintes franchies pour atteindre le nouveau ton sont :
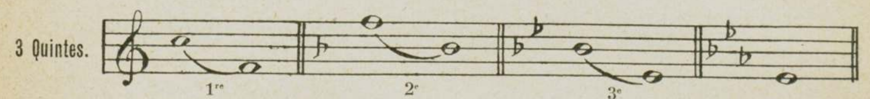
Transposition ascendante.



Transposer de *do* en *mi* ♭, c'est faire transposition descendante.

Les quintes franchies pour atteindre le nouveau ton sont :

Transposition descendante.



Nota. — Il faut bien remarquer que le mot de transposition ascendante ne veut pas toujours dire que le morceau doit être chanté plus haut, ni que transposition descendante implique un morceau chanté plus bas ; car, dans les deux exemples précédents, on a eu, premièrement une transposition à une tierce mineure plus bas, et deuxièmement une transposition à une tierce mineure plus haut.

Il faut donc entendre par transposition ascendante, celle dans laquelle on franchit des quintes en montant pour atteindre le nouveau ton, et par transposition descendante, celle où l'on franchit des quintes en descendant.

D. *Sous quelles formules se présentent les transpositions ?*

R. Elles se présentent sous quatre formules :

1° Avec des dièzes en plus ;

2° Avec des dièzes en moins ;

3° Avec des bémols en plus ;

4° Avec des bémols en moins.

D. *Comment sait-on le nombre de dièzes en plus, ou de bémols en moins qu'il y aura dans le nouveau ton ?*

R. On le sait par le nombre de quintes qu'on aura franchies en montant ou en descendant, car chaque quinte en montant représente une altération ascendante, ♯ ou ♮, et chaque quinte en descendant représente une altération descendante, ♭ ou ♮.

D. *Combien y a-t-il de règles de transposition ?*

R. Il y en a deux :

1° Celle qui s'applique aux dièzes en plus ou aux bémols en moins, ce qui est pareil ;

2° Celle qui s'applique aux bémols en plus ou aux dièzes en moins.

PREMIÈRE RÈGLE

(Transposition ascendante.)

Autant il y aura dans le nouveau ton de dièzes en plus ou de bémols en moins, autant il y aura dans le *texte* de notes, dans l'ordre *des bémols*, qui seront traduites avec un demi-ton chromatique plus haut.

Exemple : Transposer de *do* en *mi*, c'est faire une transposition ascendante, parce qu'on franchit quatre quintes en montant pour atteindre le nouveau ton ; il y aura donc quatre altérations ascendantes en plus. D'après la règle précédente, il faudra chercher dans le texte quelles sont les quatre notes devant lesquelles les altérations n'auront pas la même signification ; ces quatre notes seront toujours prises dans *l'ordre des bémols* quand il s'agit d'une transposition ascendante.

Dans la transposition qui nous occupe, nous aurons dans le texte *si, mi, la, ré* à surveiller, c'est-à-dire que les altérations accidentelles placées devant les quatre notes *si, mi, la, ré* seront traduites un demi-ton chromatique plus haut. Quant aux altérations placées devant les autres notes, c'est-à-dire *sol, do, fa*, elles ne seront pas modifiées et on les lira telles qu'elles sont écrites.

DEUXIÈME RÈGLE

(Transposition descendante.)

Autant il y aura, dans le nouveau ton, de bémols en plus ou de dièzes en moins, autant il y aura *dans le texte* de notes, dans *l'ordre des dièzes*, qui seront traduites avec un demi-ton chromatique plus bas.

Exemple : Transposer de *do* en *mi* ♭, c'est faire une transposition descendante, parce qu'on franchit trois quintes en descendant pour atteindre le nouveau ton ; il y a donc trois altérations descendantes en plus.

D'après la règle, nous savons que, pour la transposition descendante, c'est *dans l'ordre des dièzes* que se trouveront les trois notes à surveiller dans le texte. Dans la transposition qui nous occupe, les trois notes du texte, *fa, do, sol*, sont celles qui subissent un changement quand on les traduit dans le nouveau ton, tandis que les autres notes, *ré, la, mi, si*, seront traduites avec les mêmes altérations qui sont dans le texte.

Nota. — Il faut bien retenir ceci, d'après les deux règles que nous venons d'énoncer :

1° Quand la transposition est ascendante, c'est dans l'ordre des bémols que se trouvent les notes à surveiller dans le texte ;

2° Quand la transposition est descendante, c'est dans l'ordre des dièzes que se trouvent les notes à surveiller.

Voici pour cela une formule mnémonique :

1° ASCENDANTE :
Surveillez *bémols*.

2° DESCENDANTE :
Surveillez *dièzes*.

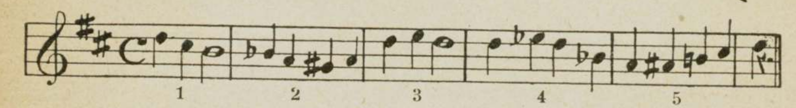
Avant de chanter le morceau à transposer, on ne recherchera que les *notes du texte* qui devront être traduites avec une autre altération ; car les autres notes, ne subissant pas de changement, sont faciles à lire.

Ces notes du texte qu'on recherche peuvent se présenter avec des altérations accidentelles ; dans ce cas, c'est l'altération accidentelle qu'il s'agit de traduire avec la modification demandée.

Si, au contraire, ces notes recherchées se présentent sans altération accidentelle, elles seront simplement traduites avec l'armure du nouveau ton.

L'exemple suivant va servir de démonstration.

Morceau en *ré* à transposer un ton plus haut.



D. *En quel ton serons-nous un ton plus haut ?*

R. Nous serons en *mi*.

D. *Combien de quintes faut-il franchir pour atteindre le nouveau ton, et dans quelle direction ?*

R. Il faut franchir deux quintes en montant ; donc il y aura deux altérations ascendantes en plus.

D. *En quelle clef faudra-t-il lire ?*

R. En clef d'*ut* troisième ligne.

D. *Combien y a-t-il de notes dans le texte devant lesquelles les altérations auront une autre signification ?*

R. Il y en a deux.

D. *Quelles sont-elles ?*

R. Ce sont les notes *si* et *mi*, les deux premières de l'ordre des bémols.

D. *Tous les* si *et* mi *du texte se présentent-ils avec des altérations ?*

R. Non, car dans la première, la troisième et la cinquième mesures, ces notes sont naturelles, comme elles doivent être dans le ton de *ré*.

D. *Si la deuxième et la quatrième mesures étaient supprimées, que resterait-il à faire pour la transposition ?*

R. Du moment qu'il n'y aurait plus que des notes naturelles du ton de *ré*, on n'aurait qu'à les chanter un ton plus haut avec les notes naturelles du ton de *mi*.

Ceci explique suffisamment que nous n'avons à nous préoccuper que de la deuxième et de la quatrième mesures, dans lesquelles il y a le *si* et le *mi* précédés d'une altération accidentelle.

D. *Que deviendront ces deux notes par la transposition ?*

R. Le *si* ♭ deviendra un *do* ♮ et le *mi* ♭ un *fa* ♮.

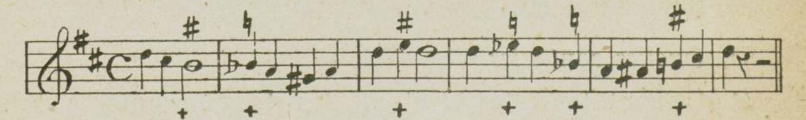
La règle dit que, pour la transposition ascendante, les altérations accidentelles placées devant certaines notes du texte, seront traduites à un demi-ton chromatique plus haut.

D. *Comment faut-il traduire le* si ♮ *de la cinquième mesure ?*

R. Le *si* ♮ étant une note naturelle du ton de *ré* aussi bien que le *si* de la première mesure, nous le traduirons comme une note naturelle du ton de *mi*.

L'exemple suivant reproduit au-dessus des notes *si* et *mi* les modifications de la transposition en *mi*.

Altérations à un ton plus haut. *(Lisez en clef d'ut, 3e ligne.)*
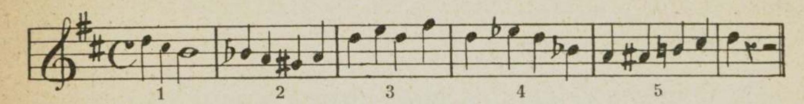


On voit que les ♯, qui sont des notes naturelles dans le ton de *mi*, reproduisent à un ton plus haut des notes naturelles du ton de *ré*, et que les ♮, notes accidentelles en *mi*, reproduisent des notes accidentelles du ton de *ré*.

Nous n'avons à nous préoccuper que de ces dernières.

Continuons la démonstration avec le même exemple transposé un ton plus bas.

Morceau en *ré* à transposer un ton plus bas.



D. *En quel ton serons-nous un ton plus bas ?*

R. Nous serons en *do*.

D. *Combien de quintes faut-il franchir pour atteindre le nouveau ton, et dans quelle direction ?*

R. Il faudra franchir deux quintes en descendant ; donc il y aura deux altérations descendantes en plus.

D. *En quelle clef faudra-t-il lire ?*

R. En clef d'*ut* quatrième ligne.

D. *Combien y a-t-il de notes dans le texte devant lesquelles les altérations auront une autre signification ?*
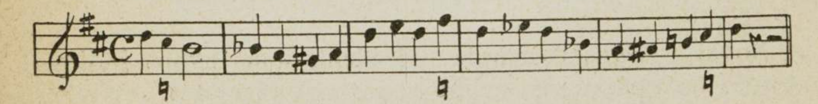
R. Il y en a deux.

D. *Quelles sont-elles ?*

R. Ce sont les notes *fa* et *do*, les deux premières de l'ordre des dièzes.

NOTA. — Dans cette transposition, on remarquera qu'aucun des *fa* ou des *do* ne se présente avec une altération accidentelle ; donc, puisque ces deux notes sont des notes naturelles du ton de *ré*, elles resteront notes naturelles dans le nouveau ton, c'est-à-dire que le *fa* ♮ produira *mi* naturel et le *do* ♮ produira *si* naturel.

Altérations à un ton plus bas.



Nous allons donner un troisième exemple de la transposition du même morceau à une tierce mineure plus bas.

D. *En quel ton serons-nous une tierce mineure plus bas ?*

R. Nous serons en *si*.

D. *Combien de quintes faut-il franchir pour atteindre le nouveau ton, et dans quelle direction ?*

R. Il faudra franchir trois quintes en montant ; donc il y aura trois altérations ascendantes en plus.

D. *En quelle clef faudra-t-il lire ?*

R. En clef d'*ut* première ligne.

D. *La transposition à une tierce mineure plus bas est-elle une transposition ascendante, et pourquoi ?*

R. Oui, c'est une transposition ascendante, parce que, pour atteindre le nouveau ton, on franchit trois quintes en montant.

D. *Combien y a-t-il de notes dans le texte, devant lesquelles les altérations auront une autre signification, et quelles sont-elles ?*

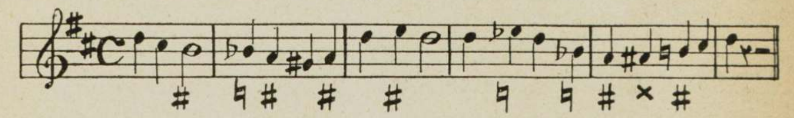
R. Il y a trois notes, qui sont *si, mi, la* dans l'ordre des bémols.

D. *Quelle sera la modification que subiront ces trois notes ?*

R. Elles seront traduites un demi-ton chromatique plus haut.

Altérations à une tierce mineure plus bas.

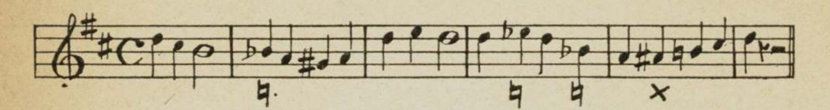
Lisez en clef d'*ut* 1re ligne. En *si*.



NOTA. — Dans l'exemple précédent, nous avons indiqué toutes les altérations, même celles qui résultent des notes

naturelles; si nous supprimons les ♮, il ne nous reste plus que les ♮ et le × qui représentent les altérations accidentelles.

Voici l'exemple avec les altérations accidentelles :



C'est d'ailleurs les seules altérations qui doivent nous intéresser, car les autres se chantent en pensant simplement à l'armure du nouveau ton.

TABLEAU DES TRANSPOSITIONS

POUR LES VOIX

I. — Un ton plus haut.

1° En clef d'*ut* troisième ligne ;

2° Deux quintes à franchir en montant pour atteindre le nouveau ton, donc deux altérations ascendantes en plus ;

3° Deux notes du texte, *si* et *mi*, ordre des bémols, seront traduites un demi-ton chromatique plus haut.

Les autres notes se liront avec les mêmes altérations.

II. — Un ton plus bas.

1° Clef d'*ut* quatrième ligne ;

2° Deux quintes à franchir en descendant pour atteindre le nouveau ton, donc deux altérations descendantes en plus ;

3° Deux notes du texte, *fa* et *do*, ordre des dièzes, seront traduites avec un demi-ton chromatique plus bas.

Les autres notes se liront avec les mêmes altérations.

III. — Un demi-ton diatonique plus haut.

1° Clef d'*ut* troisième ligne ;

2° Cinq quintes à franchir en descendant pour atteindre le nouveau ton, donc cinq altérations descendantes en plus ;

3° Cinq notes du texte, *fa, do, sol, ré, la*, ordre des dièzes, seront traduites un demi-ton chromatique plus bas.

Puisqu'il y a cinq notes dont la lecture subit une modification, il n'en reste plus que deux, *mi* et *si*, qu'on lira telles qu'elles sont.

IV. — Un demi-ton diatonique plus bas.

1° Clef d'*ut* quatrième ligne ;

2° Cinq quintes à franchir en montant pour atteindre le nouveau ton, donc cinq altérations ascendantes en plus ;

3° Cinq notes du texte, *si, mi, la, ré, sol*, ordre des bémols, seront traduites un demi-ton chromatique plus haut.

Puisqu'il y a cinq notes dont la lecture subit une modification, il n'en reste plus que deux, *do* et *fa*, qu'on lira telles qu'elles sont.

V. — **Une tierce mineure plus bas.**

1° Clef d'*ut* première ligne ;

2° Trois quintes à franchir en montant pour atteindre le nouveau ton, donc trois altérations ascendantes en plus ;

3° Trois notes du texte, *si*, *mi* et *la*, dans l'ordre des bémols, seront traduites un demi-ton chromatique plus haut.

Les autres notes, *ré, sol, do, fa,* se liront avec les mêmes altérations du texte.

VI. — **Une tierce mineure plus haut.**

1° Clef de *fa*, quatrième ligne ;

2° Trois quintes à franchir en descendant pour atteindre le nouveau ton, donc trois altérations descendantes en plus ;

3° Trois notes du texte, *fa, do, sol*, ordre des dièzes, seront traduites un demi-ton chromatique plus bas

Les autres notes, *ré, la, mi, si,* se liront avec les mêmes altérations du texte.

VII. — **Tierce majeure plus bas.**

1° Clef d'*ut* première ligne ;

2° Quatre quintes à franchir en descendant pour atteindre le nouveau ton, donc quatre altérations descendantes en plus ;

3° Quatre notes du texte, *fa, do, sol* et *ré*, ordre des dièzes, seront traduites un demi-ton chromatique plus bas.

Les autres notes, *la, mi, si,* se liront avec les mêmes altérations du texte.

VIII. — **Une tierce majeure plus haut.**

1° Clef de *fa* quatrième ligne ;

2° Quatre quintes à franchir en montant pour atteindre le nouveau ton ; donc quatre altérations ascendantes en plus ;

3° Quatre notes du texte, *si, mi, la, ré*, ordre des bémols, seront traduites un demi-ton chromatique plus haut.

Les autres notes, *sol, do, fa,* se liront avec les mêmes altérations du texte.

Nota. — Les huit espèces de transposition dont nous venons de donner un exposé, sont les seules qui soient utilisables pour les voix, car il n'est pas probable qu'un chanteur veuille hausser ou baisser son morceau de plus d'une tierce majeure.

Les transpositions suivantes, dont nous allons parler, sont surtout applicables aux instruments transpositeurs tels que le cor, la trompette, le cor anglais.

POUR LES INSTRUMENTS

IX. — **Une quarte juste plus haut,**
ou **Une quinte juste plus bas.**

1° Clef d'*ut* deuxième ligne ;

2° Une seule quinte à franchir en descendant pour atteindre le nouveau ton ; donc une altération descendante en plus ;

3° Une seule note du texte, le *fa*, ordre des dièzes, sera traduit un demi-ton chromatique plus bas.

Les autres notes se liront avec les mêmes altérations du texte.

X. — **Une quinte juste plus haut,**
ou **Une quarte juste plus bas.**

1° Clef de *fa* troisième ligne ;

2° Une seule quinte à franchir en montant pour atteindre le nouveau ton ; donc une altération ascendante en plus ;

3° Une seule note du texte, le *si*, ordre des bémols, sera traduit un demi-ton chromatique plus haut.

Les autres notes se liront avec les mêmes altérations du texte.

XI. — **Une quarte augmentée plus haut,**
ou **Une quinte diminuée plus bas.**

1° Clef d'*ut* deuxième ligne ;

2° Six quintes à franchir en montant pour atteindre le nouveau ton ; donc six altérations ascendantes en plus ;

3° Six notes du texte, *si, mi, la, ré, sol, do,* ordre des bémols, seront traduites un demi-ton chromatique plus haut.

Une seule note, le *fa,* se lira avec l'altération du texte.

XII. — **Une quinte diminuée plus haut,**
ou **Une quarte augmentée plus bas.**

1° Clef de *fa* troisième ligne ;

2° Six quintes à franchir en descendant pour atteindre le nouveau ton ; donc six altérations descendantes en plus ;

3° Six notes du texte, *fa, do, sol, ré, la, mi,* ordre des dièzes, seront traduites un demi-ton chromatique plus bas.

Une seule note, le *si*, se lira avec l'altération du texte.

D. *Combien d'espèces de transpositions y a-t-il en tout ?*

R. Il y a douze espèces de transpositions : huit applicables aux voix, et quatre applicables à des instruments transpositeurs tels que le cor, la trompette et le cor anglais.

D. *Qu'appelle-t-on transposition synonyme ?*

R. C'est une transposition qui s'applique à un intervalle quelconque, de même qu'au renversement de cet intervalle. Exemple : on dira qu'une transposition est synonyme, quand on transposera une tierce plus haut ou une sixte plus bas.

Nota. — Il ne faut pas oublier, dans ce cas, la règle du renversement des intervalles (p. 71), qui dit que, par le renversement, le majeur devient mineur, le mineur devient majeur, etc.

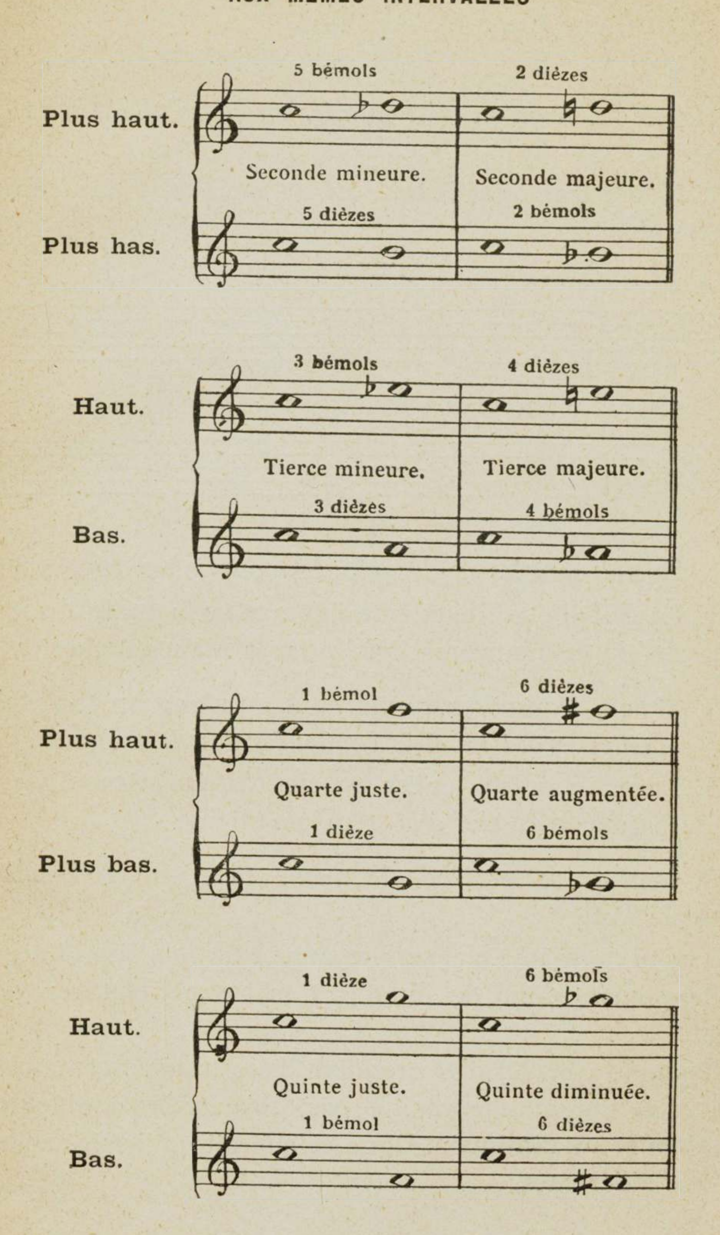
D. *Quelle différence y a-t-il entre deux transpositions, dont la première serait à une tierce majeure plus haut et la seconde à une tierce majeure plus bas ?*

R. Dans les deux transpositions, il y a le même nombre de quintes à franchir, soit en montant, soit en descendant, par conséquent le même nombre d'altérations, seulement ces altérations ne sont pas de la même espèce.

Exemple : de *do* à *mi*, il y a quatre quintes à franchir en montant, donc quatre altérations ascendantes. De *do* à *la* ♭ il y a quatre quintes à franchir en descendant, donc quatre altérations descendantes.

Nota. — Dans le tableau suivant, nous avons mis en parallèle les deux transpositions, ascendante et descendante, pour le même intervalle.

TABLEAU DES TRANSPOSITIONS ASCENDANTES ET DESCENDANTES AUX MÊMES INTERVALLES



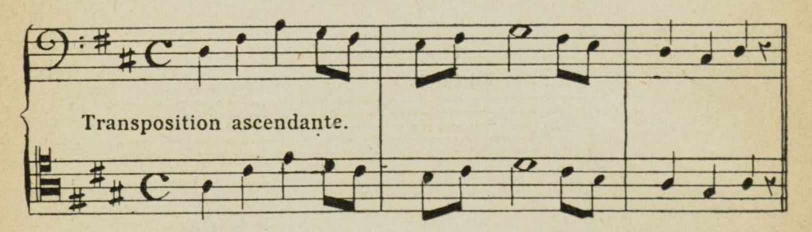
D. *A quel intervalle faut-il transposer un morceau de contralto pour le mettre dans le registre du soprano ?*

R. A une quinte au-dessus, au moyen de la clef d'*ut* première ligne (page 11, tableau).

D. *A quelle distance sera transposé un morceau écrit en clef de* fa*, et qu'on veut chanter en clef d'*ut *quatrième ligne ?*

R. Il sera transposé à une quinte plus haut ou à une quarte plus bas.

Exemple :



D. *Quelles sont les clefs employées pour jouer du piano ?*

R. La clef de *sol* deuxième ligne pour la main droite et la clef de *fa* quatrième ligne pour la main gauche.

D. *Si vous transposez un morceau de piano un ton plus haut, quelles seront les clefs employées des deux mains ?*

R. La main droite jouera en clef d'*ut* troisième ligne ; la main gauche en clef d'*ut* deuxième ligne.

D. *Peut-on se servir de la même clef pour différentes transpositions ?*

R. Oui, la même clef servira autant de fois que l'intervalle pourra subir de modifications, sans changer de nom.

Exemple : la clef d'*ut* première ligne transposera aussi bien à la tierce majeure plus bas, qu'à la tierce mineure augmentée ou diminuée. Donc cela ferait quatre transpositions différentes.

D. *Quel est le nombre d'altérations en plus, dans une transposition à un demi-ton chromatique plus haut ou plus bas ?*

R. Il y a sept altérations en plus.

Exemple : *do* en *do* ♯, sept dièzes.
— *do* en *do* ♭, sept bémols.

En sorte que toutes les sept notes du texte subissent la même modification, soit en montant, soit en descendant.

D. *Quelles clefs faut-il employer pour transposer un morceau de piano un ton plus bas ?*

R. La clef d'*ut* quatrième pour la main droite et la clef d'*ut* troisième pour la main gauche.

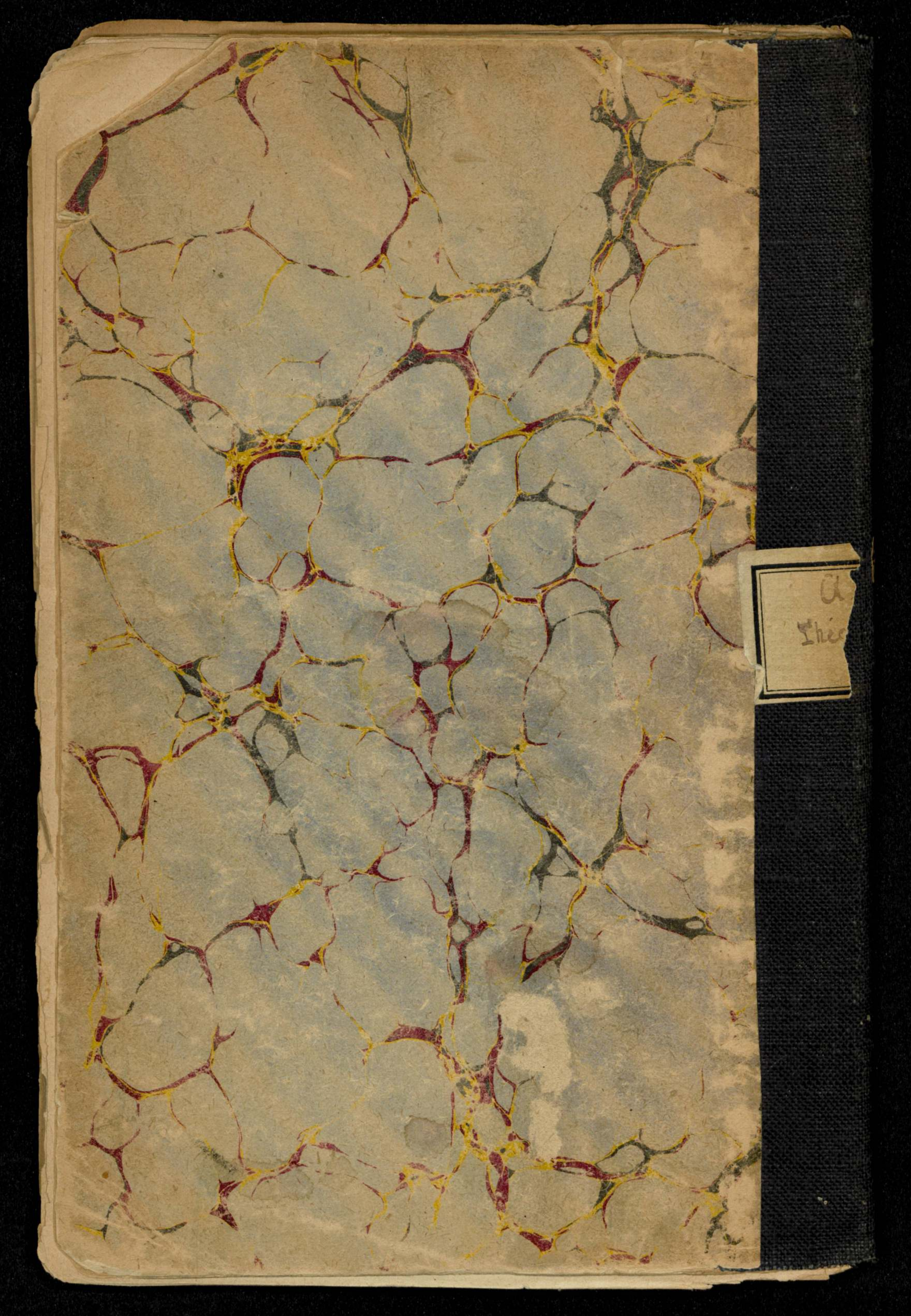


TABLE DES MATIÈRES



Septembre 1910.

Imp. Jobard. Dijon.


A
Thie